

كتاب

١٤٥

خميس خياطي

النقد السينمائي



Bibliotheca Alexandrina



0050365

١٤٥

حَقَائِقُ

رئيس التحرير أنيس منصور

خيس خياطي

النقد السينمائي



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

الاهـداء

إلى ابني « المهدي » الذي يحب السينما ولا ينقدها
إلى صديق « الطاهر الشريعة » تقديراً له
أقدم هذه المحاولة النقدية .

يقول « لسان العرب » :

النقد والتقاد :

تميز الدراهم واستخراج الزيف منها ، وناقدت فلاناً إذا ناقشته في الأمر ، ونقد الرجل الشيء بنظره : اختلس النظر إليه .

قال ابن الأعرابي :

الشرح الحفظ ، الشرح الفتح ، الشرح البيان ، الشرح الافتضاخ للأبكار ، وشاهد الشارح بمعنى الحافظ .

قرأت الشيء :

جمعته وضممت بعضه إلى بعض .

السينما ورعوسها السبعة

لا يمكن الحديث عن النقد السينائي دون الحديث عن السينما أولاً
وآخرأً . وبما أن الكلام « الكتابي » لا يتماشى مع السينما التي هي « فن
المراثيات » سنفعل فعل بطل الروائي الإسباني « سرفتيس » ونهجم مثل
« دون كيشوت » على طواحين السينما . وحسبنا الله ونعم الوكيل .

يقول الشاعر السوفياتي « مايا كوفسكي » :

بالنسبة لكم . السينما هي الفرجة .

« بالنسبة لي : هي أقرب من التصور للعالم

السينما هي مادة الحركة

السينما هي المجددة للآداب

السينما هي المكسرة للجماليات

السينما هي الجرأة

السينما هي الرياضي

السينما هي موزعة الأفكار !

لكن السينما مريضة ، لقد رمتها الرأسمالية بغبار الذهب : هاهم
أولاء رجال الأعمال الأذكياء يقودونها من يدها ، ويسوقونها بين
الطرق ، يجمعون الأموال بتحريك القلوب بموضوعات مبكية .

الآن : يجب أن يكف كل هذا (١٩٢٢) .

لكن يرد عليه واحد من رجال الأعمال الأذكىاء المنتج الإيطالى كارلوبونتي : « يجب أن تصل السينما إلى أمعاء المتفرج ، إذا وصلت إلى دماغه ، ذلك يعنى أن الفيلم سيئ ، فالإنسان الذى يريد تثقيف نفسه لا يذهب إلى السينما ، وإنما يأخذ كتاباً » .

والسينما ، قبل أن تتصارعها التيارات الفلسفية والسياسية اختراع علمى يتمى إلى الفيزياء فى تركيب عدساتها وتنظيم أنوارها ، وإلى الكيمياء فى حساسية الفيلم الخام الذى « تكتب » عليه الأحداث المقدمة إلى آلة التصوير السينمائى : أى الكاميرا . .

ومن هذه الصبغة العلمية البهتة التى ابتعد عنها « التجار » واهتم بها العلماء أمثال « جوهانس زان » و « فرائز أوتاثيوس » « والأخوان لومبار » - نشأت السينما . والآن لم تعد تلك الصبغة فى الحسبان ، وإنما طغت عليها اعتبارات أخرى ، فأصبحت السينما عنصراً شعبياً تعدى ميدان التجربة العلمية المنحصرة فى ذاتها وأصبحت « فناً » يتخذ صفة الثقافة والتجارة - وكل على حق ، وعنصراً يعتمد على « الفرجة والمال » ، على بيع الأحلام لمن لا أحلام لهم ، أو بالأحرى لمن لم تتحقق أحلامهم . أصبحت السينما ذلك الأفيون الذى يورّد العالم ويزهره وإن كان قاتماً ، يصبح الفقير به غنياً ، والأعزب متزوجاً ، والجبان شجاعاً . تعطى السينما خلصة كل إنسان كل ما يشتهي ، ولا ترفض له شيئاً

مقابل معلوم بنحس بمفرده ، لذلك سمّيت « بمصنع الأحلام » ! .
 وإن كانت الأحلام أساس كل فن مهما كانت قيمته فإنها في حقل
 السينما لا يمكنها أن تطل على الوجود إلا على ركيزة مالية وتقنية عميقة
 العروق . وهذا هو عنصرها الصناعى ، لذلك قال الاقتصادى الفرنسى
 « إدجار دييجان : ومن جهة أخرى فالسينما صناعة . . » .

والصناعة فى العقد الأخير من قرننا ليست ورشات العصور السابقة
 المعتمدة على الاقتصاد العشائرى والرد على حاجات العشيرة ، وإنما هى
 دراسة وتخطيط علميان للمتطلبات الاستهلاكية . . إن من صفات
 اقتصاد القرن العشرين وبالأخص الاقتصاد الرأسمالى منه الذى تعتمد
 عليه أكثرية الصناعات السينائية - أنه لا يكتفى بالرد على حاجات
 المجاميع الشعبية الأساسية ؛ وإنما يعمل على تضخمها والرد عليها وإثرائها
 فى الوقت نفسه ، وهذا ما يسمى بالسوق الاستهلاكية وبمجتمع
 الاستهلاك الذى يتسم بالبطنة و« الزبالة النظيفة » ، مجتمع لا يقيم فيه
 الإنسان إلا بقوة عمله وبقيمته الشرائية .

وبهذا تعدت السينما الصبغة الفنية ؛ لتكون بضاعة تباع لتشتري .
 بضاعة غريبة المواصفات إذ إن استهلاكها يعتمد على النظام المقلوب
 لعملية العرض والطلب . إن الأفلام تعرض على الجمهور / الجماهير دون
 أن يطلب هذا الأخير ذلك .

وأيننا من المخرج (وهذا مصطلح جديد فى تاريخ السينما ، ظهر سنة

١٩٢٢ مع عملية « نوادى السينما » وأثر المخرج « لويس دولوك » ، أيننا من الأغراض النفسية التى ألحت عليه ليقدم بتجربته للآخرين ، أيننا من السينائيين الهواة الذين همهم الأكبر هو « التعبير عن الذات النفسية » ؟ كل هذا ليس فى حسابان سينما اليوم . إنها « تجارة » ، وتخطئ مرات فتكون « فنا » .

خلاصة هذا المدخل الضيق أن الذى ينظر الآن للسينما كتتاج فرد نموذجى أهتمته نفسه وأغرته كبرياؤه ، ليدلى بنظرته للعالم ، ليجسم تجربته بصفة ذاتية حتى لو التحمت بهموم الآخرين ومشاكل الطبقات الاجتماعية ، هذا الذى ينظر إلى السينما هكذا مخطئ نصف الخطأ . إن أحسن صورة للتعريف بمكونات السينما يمكن أن يكون من عنوان فيلم المخرج البرازيلى « جلوبر روشا » « الأسد ذو الرؤوس السبعة » (١٩٧٠) .

ولتبين ماهية السينما يجب أن ننظر فى هاته الرؤوس مع العلم بأن الفصل بينها ليس إلا من قبيل المناسبة المؤقتة ولسهولة عملية التعريف . أما حقيقتها فهى متشعبة التشابك ، متفرعة الأسباب ، ويتطلب كل رأس دراسة وافية لوحده .

هذه الرؤوس هى : الفنية والجمالية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية . وتعامل هذه الرؤوس بعضها وبعض يعطى فى النهاية « السينما » ذلك « الحفل / الفرجة » الذى يؤمه المتفرجون كل

لأغراض مختلفة وأسباب متعددة . فعرفة هذه الأغراض واستقصاء هذه الأسباب كما سنرى فى الأبواب المقبلة إنما هى من مهام النقاد السينائيين ، لأن بعرفتها يمكنهم معرفة السينما وأثرها فى نفسية متلقيها .

الرأس الفنى :

لا نستعمل هذا المصطلح فى معناه المتداول ، وإنما كمرادف لكلمة التقنية (بدلاً من كلمة « تكنولوجيا ») . إن هذا الرأس يتمثل فى الآلات الممكنة من تحقيق « عملية فوتوغرافية لتسجيل وبث الصور بصفة متحركة » . وهذه الآلات فى مجملها هى : الفيلم الخام ، وآلة تصوير سينمائى تسجل ٢٤ صورة فى الثانية (الكاميرا) من خلال عدساتها (أقل وأكبر من ٥٠ ملم) ثم تضيئ الفيلم الخام بمواد كيميائية خاصة وفى النهاية آلة العرض السينمائى .

بدون هذه الأدوات الأولية لا وجود للسينما ، وهذه الآلات هى الوسيلة الأولى لتحقيق ما يسمى بالسينما لأنها الوساطة المبدئية التى تحوّل الأفكار والكلمات إلى صور متحركة

الرأس الجمالى :

بداية من هذه الأرضية الفنية / التقنية تتحصل السينما على صفة « اللغة » ؛ لأن كما يقول السينائيون « لغة السينما هى مرورها من صورة

إلى صورتين ». فتسجيل الصوت والصورة « هكذا » بدون ترتيب وتنسيق وتدخل من العامل المثقف الحساس لا يمكن السينما أن تعبر والعنصر الجمالى الذى هو التعبير لا وجود له إلا بعملية الترتيب والتنسيق وذلك عن طريق « حركة » الكاميرا واستعمال عدسات معينة وإضاءة خاصة وتركيب « منتج » الصور بعضها مع / ضد بعضها . وبهذا تكون السينما اكتسبت لغتها المميزة لها للتعبير عن الخلفيات النفسية والاجتماعية لصاحب أو أصحاب المشروع السينمائي .

الرأس النفسى :

هذا الرأس والذى يليه يكونان ينبوع كل فن مهما كان : فنية وتقنية وجمالية السينما لا تؤدي وظيفتها إذا ما انفصلت عن الإنسان ومشاكله الفردية / الذاتية والجماعية . إن أى إنسان فنان أصلاً ، يحمل بين طياته آمالاً يريد تحقيقها أو أحزاناً يريد أن تتمحى بغض النظر عن قيمة وشرعية هذه الأحلام وهذه الأحزان .

المهم هنا هى الملكة والرغبة التعبيرية اللتان تكونان الفن ومنه السينما . إن أى تجربة مهما كانت ذاتيتها وشرعيتها إنما هى فى المقام الأول مادة للفن وللسينما . ذلك أن من أحلام موجهة « الواقعية الجديدة الإيطالية » كما يقول المخرج « زافاتيني » تصوير رجل يمشى لمدة ساعة ونصف الساعة ، ولا يتعرض لشيء ، رجل ينظر إلى العالم المحفى علينا ،

فيثور أولاً يثور ، يفرح أولاً يفرح ، هذه الانفعالات هي المكونات الأساسية للفن السينمائي ؛ لأنه فن الرؤية والإحساس النظري . والعين الأصلية للفن السينمائي هي تلك التجربة (السلبية أو الإيجابية) الذاتية أو الجماعية جزئية أو كلية يقدمها صاحب أو أصحاب المشروع السينمائي للناس حتى يتفاعلوا معها أو ينفروا منها أو يتعظوا بها . . .

الرأس الاجتماعي :

وإذا ما تعدت تلك التجربة حدود الفردية الضيقة وأصبحت على قارعة الطريق (قاعات العروض السينمائية) تطلب النظر والإصغاء إليها - فهي قد خرجت عن نطاق « النفس الفردية » لتصبح عاملاً اجتماعياً أساسه وهدفه محاورة الآخرين .

والسينما أكبر اكتشاف هذا القرن - أداة اتصال جماهيري تتكون من « مرسل ورسالة ومستقبل » . فن المرسل في العملية السينمائية ؟ هل هو المخرج وحده ؟

طبعاً لا ؛ لأن العملية السينمائية مهما قيل عن فرديتها فهي عمل جماعي . ولكل من شارك فيها لتوصيلها حساسيته الخاصة ونظرته للعالم ، لذا تكون « الرسالة » نتيجة التفاعل الذي بين كامل عناصر العملية السينمائية . وما قيمة الرسالة التي لم يتقبلها أحد ؟

لذا دور المستقبل دور هام وهو الذي يعطيها صبغتها « الاجتماعية » .

وهذا المستقبل هو أنا وأنت وكلنا جميعاً .

لكل منا تجربته اليومية والتاريخية ، لكل منا أغراضه التي تدعوه لمشاهدة فيلم معين دون الأفلام الأخرى ، وبالتقاء هذه الأغراض بالفيلم تنتج عملية القبول أو النفور ، وفي النهاية الجمهور أو الجماهير هي الحكم على كل تجربة فنية .

وللعوامل الاجتماعية أبعاد أخرى تجعل الفيلم يخرج عن أيدي فاعليه ؛ ليصبح بضاعة أو كما يقول النقاد الاجتماعيون التاريخيون « عاملاً تاريخياً » ؛ لأنه الوثيقة الحية التي يمكن دراسة المجتمع من خلالها أو من خلال تصرف الجماهير أمامها .

وكم من أفلام خرجت عن نطاق المخرج ومجموعته وأصبحت دلالة اجتماعية ؛ لأنها تعدت الحدود الفردية ؛ لتكون مدلولاً فنياً عن تجربة نموذجية يرى المجتمع حالته فيها . وإن تكلمنا عن المجتمع ككل - فذلك لتبسيط النظرة وإلا كان من واجبنا أن نشير إلى العوامل الطباقية إلى مشروعات هذه الطبقات ، إلى كيفية « تبضيع » (جعلها بضاعة) السينما مع الحفاظ على عنصرها الفني .

ومجمل الأسباب الخارجية عن ذاتية المخرج والعاملين السينائيين هي المكونة لهذا الرأس والجماعة منه أثراً فنياً ومرآة عاكسة للمجتمع عن دراية أو غير دراية .

الرأس الاقتصادى :

والمعروف هو أن السينما هي في ذاتها « تقنية الخيال » : أى أنها مزج بين العلم والفن ، إنها تقنية تابعة من زمن معين (الرأسمالية) ومن مجتمع معين كذلك ، وهو المجتمع الغربى الصناعى . . ومن خاصية الصناعة السينمائية التى أشرنا إليها وحددنا هويتها فى الرأسين الأول والثانى أنها لكى تدوم يجب عليها أن تولد نفسها من نفسها : أى يجب على كل فيلم أن يعطى فيلماً (ثانياً) فثمن كل تذكرة سينما إنما هو فى الأصل استرجاع لرأس المال بعد كل الضرائب ، ثم اعتراف بالضمان وباستمرارية العمل . وهذه الحلقة الاقتصادية هي أساس الأجدية السينمائية ، ولا يمكن هذا الرأس أن يعمل إلا إذا تعامل إيجابياً وسيكولوجية المتفرج العادى / النموذجى ، ذلك الذى تنبت فيه حاجة الذهاب إلى السينما دون أن يدفع إليه جبراً .

وبما أن الرأسين الأولين هما أساسا كل عمل سينمائى ، وبما أنها يتبعان الميادين الصناعية الثقيلة التى تتطلب استثمارات كبيرة لا يقدر عليها إنسان بمفرده ، وبما أن هيكل الصناعة السينمائية هو هيكل رأسمالى آت من هيكل اجتماعى رأسمالى لا تقيم فيه الحاجة الثقافية للمواطن / المشاهد إلا بالأوراق المالية - يمكننا أن نستشف العنصر الاقتصادى المهيمن على التعبير السينمائى ... ولا غرابة أن تكون الصورة الشائعة

للمنتج السينائي تعتمد على اليسر والسلطة ، فذلك يتدرج طبق عقلية رأسمالية تعبر عنها بصدق كلمة الأستاذ الطاهر الشريعة : « السينما نتاج الأغنياء » .

الرأس السياسى :

ومن الرأس السابق لنصعد درجة فسنجد أنفسنا فى كواليس السلطة ... وعلاقة المنتج بالسلطة وبرجال السياسة علاقة عضوية : فكاذب كل منتج يقول : إنه ليست له أية علاقة بالسياسة عند إنتاج أى فيلم ؛ فمن البديهي القول بأن كل فكرة وراء أى فيلم أو أثر فنى تجد مكانها داخل تيار سياسى معين ، وكم من أفلام وجدت نفسها مقحمة فى معارك سياسية بدون أن تكون قد عبرت عنها بوضوح ! والسياسة هنا ليست بمفهوم الطبقة السياسية الحاكمة ؛ وإنما بمفهوم قيمة ومقدرة تيار معين على دراسة وتحليل العوامل الكلية التى تبلور مجتمعاً معيناً وتعطيه صفاته الخاصة . وللسينا فى هذا الميدان دور كبير يعتمد على شعبيتها القائمة على محاكاتها للواقع المعاش أو المراد .

فكم من حكومة رأسمالية كانت أم اشتراكية لم تبق السينما (إنتاج ثقافى / اقتصادى) تحت نظرها قبل التصور (الرقابة على السيناريو) وقبل الاستغلال (الرقابة على نسخة العرض) وبعد الاستغلال (الرقابة على الإيرادات) وذلك ليس محبة فى تطور هذه الأداة ؛ وإنما

لاستعمالها ، وهذا الاستعمال ليس واضحاً ؛ وإنما يقع على حسب العلاقات الطبقيّة القائمة بين المنتج أو القائم على عملية الإنتاج والقائمين على هياكل الدولة / السلطة :

فكم من حكام العالم الثالث لا ينظرون إلى السينما إلا نظرة الريب أو الاستخفاف ! وكم منهم لجثوا ويلجثون إلى استعمال السينما كأى أداة إعلامية لتخدير عقول مواطنيهم وتوطيد تسلطهم على شعوبهم ! . . .

الرأس الحضارى :

ومن هاته الدرجة نلّقى الرأس الحضارى للسينما : لقد قيل ونعيد القول : إن القرن العشرين هو قرن الصور المتحركة من سينما وتلفزيون وفيديو إلخ . . . من وسائل التعبير والاتصال : فالصورة أصبحت ظاهرة الحياة الحاضرة ، تغطى على عيش المواطن العادى الغربى بصفة مخيفة : يجدها فى الصباح عن طريق الجرائد ، فى عمله عن طريق الإشهار ، فى بيته عن طريق التلفاز ، فى وقت فراغه عن طريق السينما . . .

وأكثر من ذلك : لقد أصبحت الصورة بوصفها مستنداً ذا تعبير بالغ - من العناصر المكونة للتعبير الإنسانى فى هذا القرن . دخلت المسرح والرواية والشعر حتى الحفلات الراقصة . . . تأمر وتؤمر عن طريق الصورة نُخبِر ونُخبَر عن طريق الصورة . . . ويمكن أن نحصر كل ذاكرة العالم فى فيلم صغير سهل الحفاظ عليه مما جعل عالم وسائل الاتصال « ماك

لوهان « يتكلم عن « القرية الفلكية » تلك التي لا فرق فيها بين مريخي وأرضي ، وهذه المترلة ليست منحصرة فقط في وسائل الإعلام ، وإنما توازيها تطورات عمودية وأفقية في كامل مرافق الحياة من سلوك وتصرفات أمام مظاهر التفتح على الغير ، أمام محو الحدود الفاصلة بين الثقافات ، أمام عالمية السلطة وفردية الإنسان ...

يمكن آن ذاك القول بأن الإنسان أصبح واحداً ، ينظر إلى الآخر فبى نفسه لا غيره . ينظر إلى نفسه فلا يعترف بها .

والسينما ليست إلا حلقة صغيرة وصغيرة جداً من هذا البرنامج .

وهنا تصبح رموسها عروفاً غير ظاهرة ، والسينما وسيلة تعبيرية لا غير ...

الناقد السينمائي

وأمام هذه الظاهرة الحضارية ، ما النقد ؟
وهل يعقل أن نعرف العملية النقدية بدون أن نتطرق إلى من يقوم
بها ، إلى العوامل الثقافية والعناصر الاجتماعية المشاركة في تكوين
شخصية العنصر الناقد ؟

طبعاً ، لا ، والناقد السينمائي لا ينفرد وحده بهذه الأسئلة ؛ فكم
من مرة طالعنا الجرائد العربية والغربية بصفحات تتحسر على انعدام
النقد ، تنقده وتطلب إيجاده وتعريفه ! وكم من مرة سمعنا على شفهي
هذا الروائي أو هذا الرسام أو هذا السينمائي أن النقد غير موجود ، أنه
لا يلتفت إليه ألبتة ! ولقد قال مرة المخرج الإيطالي فيديريكو فليبي :
« النقاد من أسوأ حشرات العالم »

وبرغم هذا النفي وهذا التجني نجد أنفسنا في كل جريدة أو مجلة تحترم
نفسها وقراءها ، أمام باب صحفي يحمل اسم « نقد سينمائي » ، أمام
آفيشات (ملصقات) تحمل (دائماً) كلمة إعجاب من ناقد . وكم من
مرة في اليوم الواحد تصل النقاد دعوات لحضور عروض سينمائية خاصة
بهم وقبل استغلال الفيلم في قاعات العرض السينمائي ! . . ووصلت
الحالة إلى أن فرض جمع من النقاد مشاهدة الفيلم كلَّ وحده حتى

لا يترعج ، وبرغم ما يتطلبه هذا من أموال فإن شركات التوزيع تطلب الطلب وهي شاكرة لأنها تعلم أن ثلث نجاح الفيلم على يد هذا الناقد . نرى من هنا أن للناقد صفة غير موثوق بها ، ليست لها أسس في ميدان الخلق والإبداع ولا في ميدان التوزيع والاستغلال التجاري . إنه عنصر بين بين : بين الفن في حسه النقدي وبين التجارة في علاقته بالموزعين . بين بين : بين المخرج عين التجربة الفنية والمشاهدين هدف الأثر السينمائي . . . إن الناقد السينمائي وسيط بين ميادين حيوية بالنسبة للعمل السينمائي . . . وهذه الوساطة ليست بالعمل السهل ، وكل وساطة فهي لا تعمل لمصلحة طرف معين ، وإنما تعمل على المصالحة ، وفي النهاية تعمل على إيجاد الحقيقة . . . وهذا الهدف ليس جديداً في تاريخ الإنسانية ، ولكن ما الحقيقة بالنسبة للناقد السينمائي ؟ إنها الزمن الذي يلتقي فيه الناقد والأثر الفني الذي يجمع بين الشخصية الحية والتعبير الممتاز ، ولكن كيف يمكن الناقد الالتقاء بهذه اللحظة ؟

تكوينه :

قليلة جداً أو معدومة الوجود المدارس والمعاهد الخاصة بتدريس النقد عامة أو النقد السينمائي خاصة ، هناك معاهد « التذوق الجمالي » وهي بمثابة معاهد النقد ، غير أنها تخالفها في عدم الاعتماد على فنيات السينما .

هناك كذلك في الجامعات الغربية وقليل من جامعات العالم الثالث أقسام لا تدرس فيها مادة جماليات هذا الفن أو ذاك ، ولا يدرس فيها النقد بذاته وإنما كيفية استقراء الفيلم ؛ كما يدرس طالب الآداب كيفية تحليل رواية « قنديل أم هاشم » أو معلقة « امرئ القيس » أو مسرحية « الزير سالم » حتى يتسنى له تقديمها وتحليلها إلى طلبته على حسب قيمه وتكوينه الثقافي .

والناقد السينمائي لا يمت بصلة إلى هذا النوع من الدراسة الأكاديمية ؛ إذ إنه أمام فن كما عرفنا له عدة فروع فنية أخرى (الموسيقى والأدب والفن التشكيلي إلخ . . .) ولوالقينا نظرة سريعة على تكوين النقاد السينمائيين لوجدنا أنهم ينقسمون قسمين لا ثالث لهما .

١ - - النقاد الأكاديميون :

لا نستعمل هذه الكلمة في معناها السلبى . وإنما كصفة دراسية .
 إذ إن جل هؤلاء النقاد تخرجوا من الكليات التى يدرس فيها النقد السينمائي كمادة من علم الصحافة والإعلام .
 أن ذاك فإن الناقد السينمائي صحفى قبل أن يكون ناقداً . ويعمل فى مؤسسة صحفية إعلامية واشتغاله بالنقد السينمائي يساوى اشتغاله بنقد الفن التشكيلي أو تغطيته لحوادث المرور أو مباريات كرة القدم .
 وهذه القدرة على تغطية أى حدث اجتماعى وبدون اختصاص تمت

في مؤسسات إعلام العالم الثالث . ولهذا الميوعة عدة أسباب أولها : عدم الاعتراف بالاختصاصات (الفن واحد ومن هو قادر على قراءة لوحة فنية له القدرة نفسها على تحليل رواية أو مسرحية . . .) .

أما الأسباب الأخرى فمنها القانونية (الناقد السينمائي صحفي وبذلك فهو في السلة نفسها مع الصحفي السياسي والرياضي وغير ذلك) ليست له حرية تكوين جمعيات إلا في القليل من الدول العربية . وهناك الأسباب الاقتصادية والمتمثلة في علاقة المجلات بأصحاب الإعلانات فلا يحق للناقد أن يقول كلمة « سوء » في هذا الفيلم أو ذاك حتى لا تنقطع الموارد عن الصحيفة أو المجلة ، والسبب الأخير لا آخر هو أن القسم الثقافي الذي هو النقد السينمائي جزء منه ليس له اعتبار في أعين رؤساء المؤسسات الصحفية ومن ثم فهو لا يخضع للرقابة إلا في حدود ما لا يمس المصالح الاقتصادية والسياسية . للناقد كل الحرية وإنما عليه ألا يقول كل شيء .

موقف يرجع بالضرر على العمل نفسه فنرى نقاداً ضعيفي الإرادة والمعتقدات خاضعين لقرارات رؤساء التحرير الذين غالباً لا يفقهون شيئاً في المسائل الثقافية ، وخاصة في المسائل السينمائية . . .

٢ - النقاد العصاميون :

وهذا القسم ينقسم إلى عدة أقسام على حسب التكوين الثقافي للناقد .

(١) المنتقدون الأميون :

هم منتشرون كثيراً في صحفنا ومجلاتنا وإذاعاتنا . وهم أسوأ ما وُجد في الحقل الثقافي . ولنا في عالمنا العربي أمثلة عديدة لا يصعب حصرها . دخلوا ميدان النقد من باب الوساطة والعلاقات الشخصية . فأصبحوا كمتعهدي الحفلات العدتي الموضوعية . لا يهمهم إلا الشهرة و« ماهية » آخر الشهر ! لا يملكون ولو ذرة واحدة من الثقافة العامة يتعاملون والثقافة والفن السينائي تعامل المرتقة ! هوايتهم المفضلة اقتناص الأخبار الشخصية « الوردية » وثمان كرفته فلان وتسريحة علانة ! يكتبون في النقد السينائي وبين أعينهم كلمة مجاملة لتلك الممثلة يتكلم عنها وكأنها من غرامياته الجديدة ! أو شتم وثلب لذلك الممثل .

والذي يعترض على تصنيفهم في ميدان النقد له كل الحق ، وإنما إن أطلنا الحديث عن هذا الصنف فذلك لتركهم في وسائل إعلامية هامة ، وعملهم على تخريب عقلية القارئ والمتفرج العربي !

وليس العالم العربي وحده الذي يملك مثل هذا الصنف . فهو موجود أينما وجدت العقلية الاستثمارية الرأسمالية التي تجعل من السينما عالماً غير طبيعي مملوءاً بالحياة السهلة المائعة ، وكلمة « النجومية » تعبر بصدق عن أيديولوجية السينما المهيمنة التي يعملون داخلها والتي تعتمد على ذر نغبار أمام أعين المشاهدين ، ويقول « بريخت » : إن هذا النوع من

الصحافة يعمل جاهداً على نشر غراميات هؤلاء النجوم ، ولم يخطر له مرة واحدة أن ينشر قائمة بالمبالغ المالية التي يتحصلون عليها . . .

(ب) النقاد صدفه :

إن هذا الصنف من النقاد لا يتدخل في ميدان النقد إلا بصفة غير منتظمة ، لا لأنهم غير قادرين على الممارسة النقدية ، ولكن لأنهم يفتقرون إلى حب السينما بأفلامها « الجيدة » و « الرديئة » . أصولهم الثقافية لها عروق متعددة وجلهم يتنمى إلى العلوم الإنسانية من فلسفة وعلم اجتماع وعلم نفس إلخ . . . يتحركون للدفاع أو لمهاجمة فيلم معين أو تيار معين من السينما له صلة قريبة باختصاصهم الثقافي ، وبذلك فإن أثرهم على العملية النقدية طفيف بخلاف أثرهم الأدبي على الفيلم أو التيار السينمائي الذي من أجله عاملوا النقد . إنهم ليسوا بنقاد سينما ، وإنما هم مشاهدون من صنف خاص ، لهم القدرة على إلقاء نظرة مجردة تغنى الفيلم ، وتترادف هي وعملُ النقاد .

(ج) نقاد السينما :

هذا الصنف الأخير هو الذي يجب أن يكون محور اهتمام هذا الكتيب .

تربيتهم الثقافية مختلفة الآفاق وتنبع من مجالات المعرفة الإنسانية ، غير أنهم مروا كلهم بمدرسة واحدة لا غير : « السينما » .

تعلموا ودرسوا السينما. على كراسى قاعات العرض ومكتبات السينما
(السينيماتيك)

إنهم شاهدوا آلاف وآلاف لأمتار من الأفلام الآتية من جميع أنحاء
العالم ، درسوا في ظلمة هذه القاعات كيف يشاهدون أولاً ، ثم السماع
ثانياً والحكم ثالثاً ؟ . . ولكن تعلموا قبل كل شيء كيفية التعامل مع
الصورة المعروضة لا بمشاهدتها إجمالاً ؛ وإنما بالنظر إليها في جزئياتها . في
تكوينها والشيء الأهم في الشعور بها وبالحياة التي تنبعث منها فلا يأتي
حكمهم قاطعاً خشناً كحكم العدالة ؛ وإنما هو حكم رصين ومتباين ولين
ومعزز بتجاربهم الذاتية وثقافتهم وحساسيتهم .

هل هذا يعني أنه لا همّ لهم سوى مشاهدة الأفلام ؟ طبعاً لا ! إنهم
يغرفون من المعرفة الشاملة أكثر مما يغرفه مثقف آخر . يقرءون الروايات
كثيراً والدواوين والمسرحيات . يقرءون الدراسات السياسية والفلسفية
والعلمنفسية الكثيرة ، يشاهدون معارض الرسم ويواكبون الأحداث
الاجتماعية / السياسية . وهاته المعرفة الشاملة ليست مظهراً من مظاهر
الاكتفاء الذاتي الذي انقرض تحت اختصاصية القرن العشرين .

لقد فككنا الرؤوس السبعة التي تتكون منها السينما ، فعلى الناقد أن
يتكيف على حسب طلب الفيلم المعين وألاً ينظر إليه نظرة واحدة وسريعة
من خلال عنصر واحد ؛ وإنما أن يشاهده مرات متتالية من خلال كامل
عناصره ، وهنا يمكن بثقافته التي أشرنا إليها أن يعامله وتعيّنه تلك الثقافة

على الشعور ، و « قراءة » حالة معينة يصورها الفيلم أن يحس بحركة ما أو يلتقط إشارة ما تدله على المعنى الخفى لأى أثر سينمائي أو كما يقول عالم اجتماع الأدب « لوسيان جولدمان » أن يقتنص ذلك الشيء الخفى الذى يتمركز عليه الفيلم . ولقد علمت مرة من « برتران تافرنى » الناقد الفرنسى الذى أصبح من أهم المخرجين الفرنسيين أنه يقطع المسافة التى بين باريس وبروكسيل لأشياء إلا لمشاهدة فيلم معين !

خلاصة هذا أنه إذا كان من الصعوبة وجود ناقد اجتمعت فيه كل هذه العناصر فإنه ليست فى العالم مدرسة يتخرج منها نقاد السينما . مدرستهم (الوحيدة) الحياة وحب السينما وما يمكن تسميته بالجنون الثقافى . وهناك من النقاد من لهم هذه الحساسية التى بتعاملها مع العمق الثقافى تجعل منهم أناساً قادرين على فك وحدة الأثر السينمائى ، ثم إدماجها فى التيار الثقافى العام دون الخط من قيمتها الذاتية .

غير أن لهذا الحس حدوده المادية البعثة المنجزة عن الميدان الذى يتكلم منه الناقد . عن الموقع الذى يتوجه منه إلى قرائه وعن المادة الإعلامية التى ينقل من خلالها آراءه إلى مستقبلها .

أين يعمل الناقد السينمائي ؟

وفي هذا المجال تجب الإشارة إلى أنه لا وجود لنقد واحد وإنما لعدة أنواع من النقد .

وسبب هذا التنوع ليس المنهج ، وإنما كذلك طبيعة المؤسسة التي يعمل بها هذا الناقد ، والمكانة التي تحتلها السينما في منظور هذه المؤسسة . لن نأتي بجديد إذا قلنا : إن الناقد الذي يعمل بمجلة أسبوعية يتصرف إزاء الفيلم خلافاً عن الذي يعمل بجريدة يومية ، كذلك الفرق بين الذي يعمل بالإذاعة والذي يعمل بالتلفزيون وكلاهما يتعامل هو وهيكلاً يحتل فيه الصوت والصورة مكانة رئيسية .

إن طبيعة المؤسسة لها أثرها على القيمة النقدية سواء على الصعيد المساحي أو الزمني أو على الصعيدين الثقافي والسياسي :

• إن الناقد العامل بالتلفزيون له السهولة في التعامل مع السينما ؛ إذ إن في قدرته تقديم نماذج من الأفلام بصفة متحركة أو ثابتة لدراسة قيمتها الفنية أو الثقافية ، وذلك أمام المشاهدين . أي أن عملية النقد يمكن أن تصبح عملية تشرح تحيط بها « الصبغة » الموضوعية لأنها تعتمد في تحليلها على أداة سينمائية تسلطها على أثر سينمائي ، فتكون إشارته إلى الخصائص السينمائية مبنية على حجج سينمائية يمكنها أن تتعدى الفيلم

المدرّس للمقارنة بينه وبين أثر ثانٍ أو ثالث إلى ذلك . . .

قد يقول كل قائل : إن هذا في مقدور كل ناقد صحيح ؛ إنما الناقد التلفزيوني يعامل السينما بآلات سمعية بصرية : أى بالسينما نفسها ، بهذا يمكنه إقناع المشاهد بحججه في صحة أو عدم صحة طريقة المعالجة السينمائية للموضوع المطروح . خلافاً عن الناقد الإذاعي الذي لا يتعامل إلا والصوت ، وبهذا فهو قاصر ، ولا غير قادر ، عن إعطاء صورة حية للأفلام المنقودة .

* فالناقد الإذاعي يعتمد أكثر على الصوت (أى على المؤثرات الصوتية على الحوار إلخ ...) أو يعتمد على ما هو خارج الفيلم ، أى على أحاديث مع المخرج أو الممثلين أو الفنانين إلخ ... حتى هذا المنهج فهو مقتصر على طبيعة البرنامج الإذاعي والقناة التي يذاع منها . .

والفرق بين هذين الصنفين والنقاد العاملين بالصحافة فرق كبير .
* إن نقاد الصحافة يتعاملون والكلمة المعبرة عن السينما ؛ كما يتعامل ناقد الإذاعة والصوت وناقد التلفزيون والصوت . وهذا التعامل ليس في المستوى نفسه من جريدة أو مجلة إلى أخرى .

* إن الناقد السينمائي العامل بالصحافة ، له أثر كبير على القراء ويعتبر في الدول الغربية من العوامل التي يجب الاعتماد عليها لإنجاح أى فيلم . لذلك نجد أن كل مؤسسة توزيع الأفلام لها قسم خاص للاتصال

بالصحافة وحثها على نشر أكبر عدد من الأخبار قبل وعند وبعد الانتهاء من تصوير الفيلم .

وداخل هذا الصنف لنا عدة أصناف تحتية تنقسم على حسب طبيعة ودورية النشرية :

فالعامل بالصحافة اليومية لا يقدر على متابعة كامل الأفلام الموزعة في الأسبوع فتراه يعمل مع نقاد آخرين في الجريدة حتى يتمكنوا من تغطية كل الأفلام . فجريدة مثل « لوموند » الفرنسية يعمل بها أربعة نقاد يتداولون الأيام والأفلام ، كلٌّ على حسب مقدرته واهتماماته ، مع العلم أن نقادا آخرين يكتبون بها بصفة غير منتظمة ويهتمون بميادين سينمائية تمشي مع اختصاص كل واحد منهم . إن الأفلام الأوربية والأميركية يتقاسمها كل من « سيكليبي » و « بارونسلي » ويهتم بأفلام العالم الثالث السيد « لويس ماركورال » بغض النظر عن مقالات الأنسة « كلاردوفاريو » . غير أن في الدول النامية والعربية بالأخص لا نجد فيها أي فرق بين صحفي يكتب عن حوادث المرور والناقد السينمائي . ولقد رأيت بنفسى عدّة مقالات في الصحف العربية (التونسية خاصة) ممضاة من طرف أعضاء الصحافة الرياضية . فيصبح النقد السينمائي عندنا أشبه بالانطباعات العادية المبنية على أسلوب مخالف أسس النقد التي سنقدمها فيما بعد .

فهذا الناقد في الجريدة اليومية - بالأخص أيام المهرجانات - ليس له

من الزمن الذى يجعله يغوص فى خبايا الأثر السينمائي وعناصرها فنية كانت أو فكرية . . فيؤثر ذلك على اتجاه المقال ويعمل العادة والألفة يصبح القراء لا يتظرون من الناقد أن يدرس خاصية الفيلم ؛ وإنما أن يقص عليهم « حادثة » وأن ينصحهم بمشاهدته أم لا . فنجد مثلاً بالنسبة إلى فيلم « امرأة تحت تأثير دائم » للمخرج الأميركي « كازافيتس » الذى حتى يقيم أحسن تقييم يتطلب دراسة وافية للهيكل الاقتصادى الأميركي وآثاره النفسية والثقافية لا على المرأة فحسب ؛ وإنما على الرجل باعتباره أساس العائلة المتوسطة الأمريكية . فناقد الجريدة اليومية ليس فى إمكانه إلا الإشارة إلى هذه العوامل دون الغوص فيها وتشرحها . ثم إن هناك من الجرائد اليومية مثل « لوموند » لا تنشر الصور ، فعلى الناقد آن ذاك أن ينبه القارئ إلى التكوين الجمالى للفيلم ، إلى دور الديكور علماً منه أن أى إشارة فى الفيلم ليست وليدة الصدفة ؛ وإنما نتجت عن اختيارات فنية وفكرية لها مدلولاتها النفسية عند أشخاص الفيلم .

أما الناقد العامل بالجرائد والمجلات الأسبوعية ، فله متسع من الزمن ومن المساحة يمكنه من التطرق الأكثر غوصاً فى كامل عناصر الفيلم : ف مقالات الفرنسى « جان لوى بورى » لها أكبر أثر يمكن أن يكون لناقد فى فرنسا . لماذا ؟

أولاً : لأن مجلة « النوفل أبسرفاتور » لها قيمتها السياسية بين الشباب

الفرنسيين بعد انتفاضة مايو ٦٨ .

ثانياً : لأن من سياسة هذه المجلة ألا تفوتها أية ظاهرة ثقافية إلا أشارت إليها ، فالناس يشترونها حتى يكونوا على علم بها .

ثالثاً : أن هذا الناقد من الروائيين الذين تحصلوا على جائزة « الجنكور » في الأدب بروايته « قريتي تحت الألمان » . فشاعرية هذا الناقد وحسه الفني يجعلانه من النقاد الذين يعتمدون على حذسهم وقدرتهم السردية والتحليلية في تقديم الفيلم المختار .

والنقاد العاملون في المجلات الأسبوعية الأخرى مثل « لوبوان » و « الإكسبرس » إلخ بدءوا يتجهون إلى الأدب ويصبح عندهم الأدب النقدي هواية وعملاً معاً :

فناقد مجلة « الهومانيتي الأسبوعية » السيد « سامويل لاشيز » المسمى للحزب الشيوعي الفرنسي أصبح له من الثقل النقدي ما يجعله يشير إلى أفلام لا تتماشى مع الاختيارات السياسية لحزبه ، ومع ذلك يتابع عمله بهذه المجلة .

غير أنه في هذه السنين الأخيرة لم يعد هناك فرق بين الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية . وقد علمت من « بوري » أنه أصبح يعمل بمجلته كما يعمل أي ناقد بمجلة يومية ، يكتب مقاله ويقدمه إلى التحرير قبل نشره بأسبوع لذلك لا يكتب عن كل الأفلام التي شاهدها في الأسبوع بغض النظر عن قيمتها الفنية والفكرية ؛ وإنما على حسب المساحة

المخصصة للنقد السينمائي (صفحة من الحجم الكبير) ولا يمكنه تقديم إلا فيلمين أو ثلاثة . وبين هذه الحواجز المادية عليه أن يبحث في الفيلم دون أن يأتي على قيمته ، ومهما كانت الحواجز كثيرة تظهر قيمة الناقد وتصرفه إزاء الفيلم ؛ إذ عليه أن يغوص بين طياته بصدق ، ومهما كانت النية حسنة فهي لا تختصر في أن « الفيلم جميل ذو قصة جيدة وممثلون قادرين » . . إلخ .

أما الناقد العامل في مجلات شهرية سياسية إخبارية أوسينائية ، فهو يعمل في ظروف أحسن ، إذ له من الزمن ما يمكنه من الرجوع إلى المراجع لاستقصاء معطيات الفيلم ، له الكثير من الوقت حتى يتخمر الفيلم في ذاكرته ونفسيته ليعطى زباده أحسن عطاء ، ويكون ذلك العطاء أكثر قيمة إذا كانت الدراسة منشورة داخل إطار سينمائي ، في نطاق مجلة سينائية . وهذا مع الأسف ما يفتقر إليه عالمنا العربي رغم المحاولات العديدة الجارية حالياً بالجزائر ومصر وسورية .

وخلافاً عن النقد اليومي لا يعمل هذا الناقد على تقديم الفيلم فحسب ؛ وإنما على دراسته وتحليله وتقييمه بالنظر في عناصره المتشابكة ، إذ ليس له ما يحدد نظرتة لا على المستوى المادي ولا على المستوى المعنوي . . أكثر من ذلك : لقد رأينا مجلات تخصص أعداداً كاملة لفيلم واحد أو مخرج ما .

وهنا يتصرف الناقد كما لو أنه يكتب دراسة مطولة . وذلك له على

مستوى النقد أهمية أكبر إذ يتعدى القراءة السريعة ليدخل ميدان البحوث والدراسات السينائية .

وهذا على حسب رأي هو ما يمكن أن يصل إليه ناقد ما ، وبذلك يمكن الحكم على هوية النقد وشرعيته الفنية والفكرية .

إن هذا هو الناقد الذى يكون محبى السينما الذين بدورهم يطوّرون هذا الفن حتى لو لم يوجد أى فرق بين الناقد اليومي والناقد العامل فى المجالات المتخصصة . لماذا ؟

لأن العامل بمجلة سينائية ينطلق من ميدان السينما ، يجعل من السينما هدفاً وأرضية ينطلق منها يصبو إليها فى عملية تقييمه لأى فيلم . فله فى هذا المجال إمكان المقارنة الداخلية والخارجية ، يرجع وفى دراسته إلى أقوال المخرج ، إلى الذين عملوا معه من فنيين وممثلين ورجال فكر يعتمد على الأرضية الفكرية التى انطلق منها المخرج ؛ ليقدم نظرتة للعالم ويعمل الوصل بين الفيلم والحياة الاجتماعية بحركتها ومشروعاتها السلبية والإيجابية . . همّه ليس إعطاء الجرعة اليومية ولا احتلال مكان السماسرة ، وإنما النظر عن روية فى الأثر الفنى / السينمائى لاستخراج التجربة الذاتية ، استقصاء نموذجيتها والتعرف على كيفية التعبير وشكلية اللغة السينائية .

وداخل هذا التقسيم البديهي - يأتى تقسيم آخر يصعب حصره ، لأن له صلة عميقة بحب الناقد لهذا أو ذاك النوع من الأفلام ، لهذا

أوذاك من الإنتاجات السينائية : فالناقد المحب للأفلام التسجيلية يتصرف إزاءها عن معرفة بأصول هذا الصنف ، يغرف من العلوم الصحيحة والاقتصاد والعلوم السياسية « ليقراً » الفيلم أحسن قراءة .
وتصرفه مثلاً أمام الفيلم الروائي يفتقر إلى تقييم الإبداع التشيلي .
والناقد المحب لأفلام العرائس المتحركة له في هوايته مزيد من المعرفة تساعد على التقييم الموضوعي وهكذا دواليك بالنسبة لكامل أصناف السينما ، وتعدد المادة يؤدي إلى تعدد النقاد .
والسؤال البديهي الذي كان علينا أن نضعه من أول وهلة هو : لماذا النقد ؟

غير أنه قبل الإجابة عن هذا السؤال - علينا أن نضع سؤالاً آخر ،
هو : ما النقد ؟

النقد السينائي

إذا كان الفرق بين الأدب والأدب النقدي فرقاً طفيفاً ؛ لأن كليهما يستعمل الكلمة المكتوبة ليعبر الأول عن نظرتة الفكرية / الجمالية للحياة والآخر عن نظرتة الموضوعية للتعبير الجمالي عن الحياة - فإن الفرق بين السينما والنقد السينائي هو اختلافهما اختلاف الأصل عن المتفرع .

فالسينما ، كما عرّفناها بصفة إجمالية ، تعبير جمالي ودرامي بالصوت والصورة عن التجربة ، التجارب الذاتية أو الجماعية في هذه الدنيا وقيل : إن السينما هي الحياة بعينها ، أما النقد السينائي فغالباً ما تشوبه تلك الصبغة الأدبية التي ليست لها صلة بالسينما .

غير أن صلة النقد بالسينما صلة وثيقة ؛ إذ إن الأول يتمحور حول الفيلم ، ينبع منه ويصب فيه ، وهذا التعريف لا يكفي كذلك .

يمكن أن نقول : إن النقد السينائي هو النظرة الموضوعية / الشاعرية (هل يمكن الأول أن يصاحب الآخر ؟) للأثر السينائي ، أساسها الغوص في خفايا العملية الإبداعية وطرح مكوناتها الفكرية / الجمالية أمام الجمهور حتى يتسنى له التمتع بها ، وللمخرج (المبدع) معرفة المدلولات الاجتماعية والفلسفية الناتجة عن غير إرادته ، إنها عملية

تشریح تضع المتعة والمعرفة كهدف وتعمل من خلال منظور موضوعي للوصول إليهما .

غير أن الموضوعية وحدها لا تكفي : فكم من نقاد كانت لهم تلك المعرفة الموضوعية ولم يكونوا نقاداً إن خشونة التعبير عندهم وغلظ ألفاظهم جعلت قراءهم ينفرون منهم ويؤمنون نقاداً آخرين . فكان عليهم أن يهذبوا إحساسهم ويطوروه حتى يجمعوا بين الشاعرية والموضوعية . فيكون آن ذاك نقدهم سهل القراءة نفاذ المفعول ، له من الأثر على القراء ما يجعلهم ينهجون منهجه ويردّ فعل يساعدون على إنماء سينما أخرى أكثر تطوراً وأحسن تعبيراً . فبغض النظر عن العوامل الخارجية (التي هي ذات أهمية في تحديد هوية الناقد) يمكننا أن نعرف النقد السينمائي بأنه : « فن من فنون القول / الكتابة يتناول الآثار السينمائية بالتمييز والتحليل » .

والتمييز والتحليل هما الأعمدة التي من دونهما لن تقوم قائمة للنقد . إنها يمثلان عناصر الجمال (التمييز) والمعرفة (التحليل) . والتمييز هو الدلالة الأولى التي تجعل الناقد يختار فيلماً ما للاستقصاء ، ولهذا الاختيار عدة أسباب منها الشخصية ومنها الموضوعية .

أما الشخصية فلها صلة بالتكوين النفسي والاجتماعي والأيدولوجي للناقد ، وأما الموضوعية فنما حداته الفيلم بموضوعه ، ابتكاراته الجمالية أفكارياته وأخلاقياته ... غير أننا في عالم تسوده وتحكمه عملية العرض

والطلب ، فإننا نجد النقاد يكتبون في الأسبوع الواحد حول الأفلام نفسها مهما اختلفت نظرتهم ، وتعارضت تقييمااتهم . ولهذا ، تصبح كل العوامل عوامل ذاتية لها علاقة وطيدة بشخصية الناقد وطبيعة المؤسسة التي يعمل بها .

أما التحليل فهو كما قلنا يعتمد أولاً على المعرفة وآخرها على منهجية الدراسة ،

المعرفة تتمثل في مقدرة الناقد على استيعاب التقنيات السينمائية (الرأس الأول) أن يكون على علم بها وقادراً على التفرقة لا فقط بين اللقطة القريبة واللقطة الجماعية ، وإنما كذلك نوعية الفيلم الحام حساسيته نوعية العدسات ودور كل واحدة منها .

أما المنهجية فهي كيفية الارتقاء من تحليل التجربة الذاتية إلى تحليل مدلولاتها الشاملة ، وذلك باكتشاف علاقات العناصر بينها وعلاقة الفيلم بمشروع الطبقات الاجتماعية التي تكوّن المجتمع الذي يتمى إليه المخرج . ثم إعطاء القراء كل المعلومات الفنية التي تبين هوية الفيلم .

لقد عرفنا السينما برءوسها السبعة وأشرنا فقط إلى ما يفرق بينها وبين الفنون الأخرى . مثل المسرح والفن التشكيلي والرقص إلى غير ذلك ... إن أول ما تعتمد عليه السينما هو « حركيتها » أى أن الصورة الفوتوغرافية المشابهة للصورة السينمائية مثلاً حتى لو أعطتنا « الحدث الاجتماعى » - عاجزة عن إعطائنا « الحدث الحياتى » ، لأنها تفتقر إلى الحركة ، فهي

صلبة ميتة ، بدون حياة ، حتى لو قال الفارابى عن « الصورة » إنها « التى بها يصير الجواهر المتجسم جوهراً بالفعل » (كتاب السياسة المدنية) .

أما السينما فهى بمثابة الواقع فى جوهرة ومادته ، فيما يكونه . وما يكون الواقع أصلاً هى « حركة » . لذلك سميت فى بداية حياتها « بالصور المتحركة » . فبالحركة ومن أجلها ، أصبحت السينما ذلك التعبير الحى عن الحياة وخاصة على المستوى الفيزيولوجى ؛ إذ أنها تحاكى نظرة الإنسان العادى كما يقول المفكر « ادجار موران » (استعمال عدسة معينة تقترب من الرؤية الثنائية للعين الإنسانية) . ودور الكاميرا فى هذا المجال دور هام ؛ إذ بدونها وبدون إيقاعها تموت الحركة وتفقد السينما روحها .

وفى تعريف السينما ، يقول الناقد الفرنسى « أندرى بازان » : « السينما هى جماليات الواقع » والجماليات هنا بمعنى الحركة الشعورية . غير أنه مع تطور الفنون السمعية / البصرية ، مع تطور النظام الرأسمالى وافتتانه فى وسائله الاستغلالية ، مع تطور العلوم الإنسانية (علم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة ...) أصبحت للسينما مدلولات وأعماقاً أخرى لم تعد تترك للسينما تلك الحرية التى أوهمتنا بها فى سنواتها الأولى مع أفلام « الأخوين لومباروميليس وحريفيث » وغيرهم . وذلك بارتباطها الوثيق برأس المال بنموها بين أحضان الرأسمالية والسلطة . فظهرت بأنها من

الخدعات التي تستعمل لتخدير عقلية المتفرج وإبعاده شيئاً فشيئاً عن عملية التوعية والمقاومة (وهنا لا نشير إلا إلى القسم العام من السينما العالمية) .

أما في وقتنا الحاضر في السنوات الأخيرة من القرن العشرين فقد أصبحت النظرة الملقاة على السينما نظرة أساسها التحفظ والريب ؛ لأنه كما يقول « أندري بازان » كذلك إن من مكونات الصورة السينمائية أنها « مملوءة بما لا تحتوى عليه » ، أى أنها مثل النافذة لا يظهر من ورائها إلا ما تريد إظهاره ، زد على ذلك أن فيما تظهره لا يرى المتفرج إلا ما يريد رؤيته . فكان رد الفعل أن أى فيلم إنما هو فى ذاته « تركيبة » ذات معنى ، إن كل شئ فى ميدان الكاميرا ليس عفويّاً وله دلالة فيلمية والعلمنفسية والاجتماعية . ومن جهة أخرى إن الجمهور / الجماهير تصدق السينما مسبقاً وتعترف « بحقيقتها » وكأنها حقيقة الواقع (رد فعل المشاهدين أمام قاطرة لويس لومبار) . فيغفل الجمهور / الجماهير كما يقول المخرج جودار أن هدف السينما « هو الإشارة لا التعبير » ، وأن الفيلم ، كأى تصرف إنسانى إنما هو رد فعل لا أكثر ولا أقل من طرف إنسان ما لإعادة أوخلق حوار مع العالم المحيط .

وبإرجاع السينما إلى حقيقتها النسبية ، إلى عاديّتها - ذهب عنها ذلك الطلاء الهوى الذى يحيط بالعمل المسرحى حتى الآن . ومع ذلك ، بتعدد دور السينما وتمركزها فى المدن (ميدان المراكز السياسية والتقرير

الاجتماعي) وبمحاكاة السينما الى رساميل كبيرة ، بافتنانها في تقنياتنا -
أصبح لها أثر أكبر عمقاً في عقلية / نفسية المتفرج المعاصر ، أصبحت
تخاصره من كل جانب مما جعل النقاد يشبهونها بالذئب المترقب فريسته !
ويقول الفيلسوف « ميرلوبونتي » : « إن « الفيلم لا يعبر عن نفسه ؛ وإنما
يشير إليها » عند الجمهور / الجماهير . فما رد فعل هذا / الجمهور هذه /
الجماهير ؟

لا يمكن الحديث عن رد الفعل هذا إلا بعد الإشارة إلى أن السينما
تشرب من المنبع الذي تشرب منه نفسه أية سلطة أو أى حكم . نحن
نعرف أن من عناصر السلطة تلك الطقوس التي تبين للناس مستحيلات
التقرب منه أو امتلاكه . فمن بين هذه الطقوس الحفلات . إن ماهية
الحفل تتمثل في قواعده وقداسته السرية في تكراره وعدم الملل منه ، في
ثنائية صفاته (فردى / جماعى ، نفسى / اجتماعى ، تحرريته /
تبعيته . . .) . والسينما لها هذه الطقوس ، هذه القداسة : ظلمة القاعة ،
الستار المخفى للشاشة ، آلات العرض البعيدة عن أعين الناس ، تذكرة
الدخول ، الصمت عند العروض ، فردية المتفرج ، إلخ . .
بدون هذه العناصر ليس للسينما من وجود . ماذا نقول عن إنسان
يدير ظهره إلى الشاشة عند العرض ؟

ماذا نقول عن إنسان نائم في قاعة السينما ؟ إنه إنسان غير عادى !
أمام قوة وغموض الصورة ، يتصرف الجمهور وكأنه أمام الحاكم .

أمام أكبر سلطة . إنه لا يفرق في داخله بين هذا النظام الصوري للعالم (السينما) وبين النظام المهيمن على العالم (السلطة) ، إنه يخلع عن نفسه كل محاولة نقدية ، كل وعى ، كل شك ، كل تساؤل . يتقبل السينما عن عدم وعى ، يتقبلها وكأنها السحر نفسه . وهل السينما ليست سحراً ؟ إنها ذلك وأكثر من ذلك . إنها حفل بكل ما فيه من لذة وغياب وعى ورهبة وخوف من المجهول مع أن المتفرج يعرف جيداً القصة التى سيحكىها له الفيلم . ذلك أن علاقة الفيلم بعالم الأحلام والخيال ، أو كما يقول علماء النفس ، بعالم ما قبل الولادة ، علاقة عضوية . ولم يخطئ « إدجار موران » عندما نعت السينما بأنها « الإنسان الخيالى » أو « عالم الأحلام » . وللأحلام مدلولاتها ومعانيها وبالأخص فى عالم السينما . ونحن نعلم أن أكبر شركة عالمية للإنتاج (الميترو) طلبت من عالم النفس « فرويد » أن يعمل معها مقابل مائة ألف دولار ، ذلك لأنها تعرف العلاقة التى بين هذا الفن وعلم النفس . وفى النهاية تكون السينما « ديوان الفقير » على حسب تعبير « فيليكس جيطارى » أى أن المتفرج الفقير يقوم بمعرفة « نفسه » عند وبعد العروض السينمائية . (عدد ٢٣ من مجلة « كومونيكاسيون » الخاص بعلم النفس والسينما) .

ويتطور النظام الرأسمالى وكسره للرباط العائلى ، وتفكيكه للعصبية الريفية والتضامن الاجتماعى وذلك بتجمعه للقوى العاملة قريباً من المصانع وتركزها فى ضواحي المدن الصناعية - أصبحت السينما

« مجادلة » غير محدودة المعالم ، ليست واضحة كل الوضوح ، وليست غامضة كل الغموض . وأصبح في النهاية المتفرج هو المقيّم للحقيقة بذهابه للسينما وجعل قيمة الفيلم تقاس بعدد المتفرجين أمثاله . وفي كتابه « الفنون والثورة » يقول برخت ، إن « الإنسان البعيد عن القلق والملل ليست له حاجة بالوهم » . وبما أن أساس السينما هو الإيهام بالحقيقة يكون دور الناقد هو رفع الغشاوة عن أعين المتفرجين حتى تصبح السينما على حقيقتها .

يؤمن الجمهور / الجماهير بأنها تذهب إلى السينما حتى تنسى متاعها اليومية ؛ لتهرب من مشاغلها الحياتية ، ولكنها في الحقيقة تذهب إلى السينما لتتقن أن عالمها الداخلي بقى كما كان ، لم يتغير ، كل القيم لم تتحور وبقيت كما كانت . المومس موبس والخطيئة مآلها العذاب ، والثورة ضد النظام القائم ثورة ضد العدالة ، ضد السلطة ، ضد الله ، إلخ . . . فيصبح النقد الذى كان فى بداية الأمر نوعاً من ترجمة قصة الفيلم - يصبح كما يقول الناقد الفرنسى « جان لوى بورى » مساعدة الجمهور على الرؤية والإدراك . فأول مهمة يجب أن يقوم بها الناقد هى غسل عيون المتفرجين من الودقة والصملاخ اللذين هما عاداتنا وبمنعاننا من الرؤية عند المشاهدة والإدراك عند الإصغاء .

بما أن الحفل السينمائى هو نظام الواقع القائم وانعكاس له وقسم من

الحقيقة لا الحقيقة كلها - تصبح أهمية الناقد أهمية « شمولية » ولتكون كذلك عليها أن تكون « سياسة » (سارتر) ولا يمكن مجابهة الواقع الذى تبنيه السينما إلا من خلال منظور سياسى يتبناه النقد ويعتمد عليه .

واقع سينمائى فى سبيل دعم الواقع المعاش ونقد سينمائى فى سبيل فضح هذا الواقع . وبرغم أن الأثر السينمائى أصلاً أثر فنى - فعلى عملية النقد ألا تعطى المتفرجين الثقة فى النفس ، وإنما أن تدخلهم فى دوامة الشك ، لأن الشك هو أساس الأثر الفنى . غير أن الفيلد يُعتبر حالياً من طرف علماء اللغة والنقد العاملين على حسب منهجهم (كريستيان ماتر وقسم من جماعة « دفاتر السينما » . الخ) « كنص » يخلق لغته ومنطقه من ذاته ، لا يقدم معنى الواقع وإنما ما يفهمه من الواقع . رجوعاً إلى برخت ، نقول : إن الموقف النقدي يعنى التعامل والمداومة والحياة لا الثلب والتعجب ، لأن كثيراً من المخرجين وقسماً كبيراً من جماهير المتفرجين يفهمون العملية النقدية كعملية بوليسية همها البحث عن الأخطاء . وأذكر مرة ما قاله لى ابني عندما علم أنى أمتن النقد السينمائى : « أبى ، إنى لا أنقد السينما لأنى أحبها » . إن النقد على حسب هذا المفهوم يعنى ما قاله مرة المخرج المصرى أحمد راشد : « أهم ما فى وظيفة النقد هو أنه يمجّد العمل الجيد ويدين العمل الردىء » . وأنا أفكر أن هذا العمل ليس له صلة بالنقد وإنما هى عملية تبرير مبدئية . فبدون النقد ليس للذة الفنية من جود ولا يقتل النقد اللذة الفنية إلا إذا

انطلق من موقف الشعوذة النقدية المتأصلة في كثير ممن يدعون النقد في عالمنا العربي .

فدور الناقد السينمائي إذن أمام تطور وسائل الإعلام تطوراً مخيفاً - هو أن يكون مبدئياً قراءة مبنية على الهياكل الفيلمية (وهي تخالف الهياكل السينمائية) القائمة بذاتها ، وإقامة العملية الجدلية بين الهياكل الفيلمية والهياكل السينمائية ثم وضع الأسئلة المناسبة لكل فيلم والتحقق من الأجوبة .

وبما أن القراءة المعاصرة ليست قراءة موحدة وواحدة ، وإنما هي متعددة الخلفيات ، متشعبة الأسباب على الناقد أن يعامل الأطراف السينمائية حتى يقرب الفيلم من ذهنية المتفرج النموذجي مع العلم أن هذا الأخير غير موجود إلا في مخيلة ممولى السينما . ومسخرة « الجمهور عاوز كده » في الحقيقة استخفاف بالجمهور / الجماهير وتنمية شعور اللاوعي عندها . وقراءة سريعة لكتاب الدكتور على زيعور « التحليل النفسى للذات العربية » تبين جلياً عملية الاستخفاف هذه عن طريق الحفاظ على الأنماط السلوكية والأسطورية التى توهم الإنسان العربى بأنه مالك لنفسه وتجعله متشبهاً بأفكارية « مشدودة إلى الوراء » . وهنا تلعب السينما وبصفة خاصة السينما المصرية أوقسم كبير منها هذا الدور ، فإن من مهام الناقد كما يقول الفرنسى « فرنسوا موران » : « هو البحث عن السياسة لأن العمل النقدى فى ذاته عمل سياسى » . فإذا كانت الحالة

تخالف هذا الرأى فلنا أن نتساءل : لماذا يُسمح لإنسان ما أن يدلى برأيه فى عملية هو خراج عنها . والأكثر عجباً أن يطبع هذا الرأى إلى آلاف الآلاف النسخ ليقرأه القراء وينهجوا منهجه . هل هذا لا ينطلق من موقع قوة ؟ هل هذه العملية ليست بعملية سياسية ؟ إننا على الأقل نجد مبررات مهنية للأطراف السينمائية الأخرى ، لكن هل النقد مهنة ؟ لقد قال المخرج « فرنسوا تروفو » مرة : « إني لم أسمع قط عن صبي قال لأبيه مرة : يا أبتي ، إني أريد أن أكون ناقد سينما » ومع هذا ، هناك نقاد سينما !

غير أن السينما أصبحت تجارة لها قوانينها ، أصبح الناقد يحتل موقعاً سياسياً ، يستعمله على حسب هواه ، حسب ما يريد أو ما تريده المؤسسة التى يعمل بها ، وهنا يذوب الفيلم ولا تبقى إلا العملية التجارية التى تزج بالأثر السينمائى فى السوق وداخل المعركة لتجعل منه بضاعة تستهلك وتنسى .

من الخمسينيات حتى الآن وبسبب دخول بغض النقاد ميدان السينما من بابه الواسع تمتنت عروق النقد السينمائى حتى إن عدداً منهم أصبح نجوماً تطلبهم التليفزيونات ومديرو المهرجانات وموزعو الأفلام ، ولنبين هذا الوضع نسوق مثالين :

اشترى موزع فرنسى الفيلم السويسرى « السمندل » للمخرج « تانر » فلم يرغب « الجمهور » مشاهدته ، وقرر الموزع سحب الفيلم فطالبه النقاد

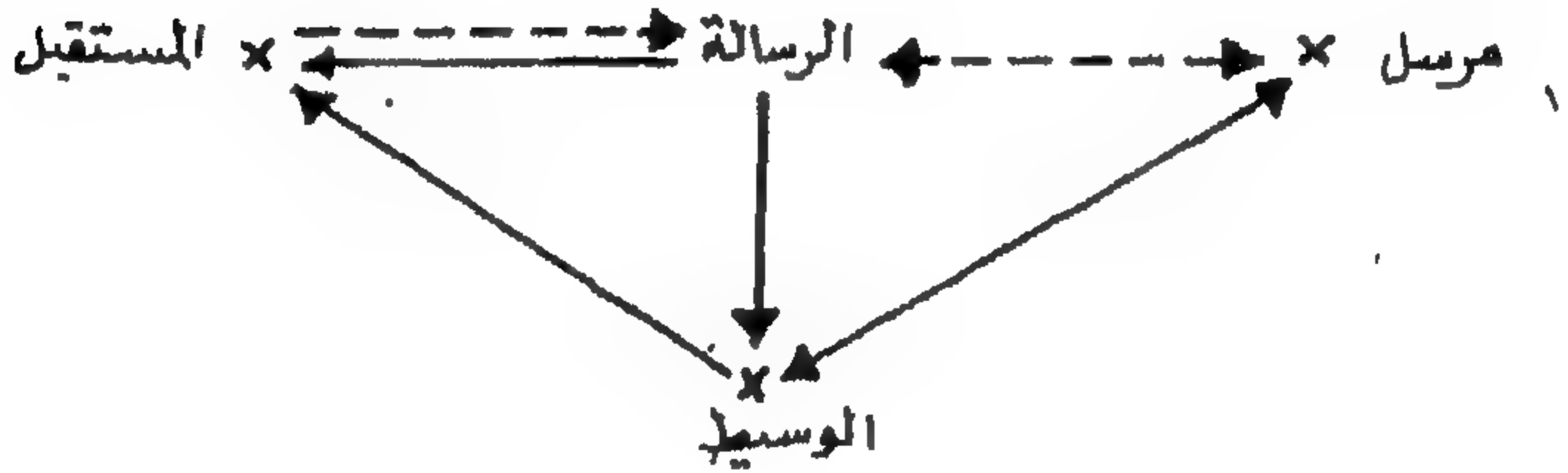
بالتزوي وبدءوا بكتابة المقالات والحديث عنه في المناسبة أو غير المناسبة
وهنا الجمهور يتراجع فيخلق الطوابير الطويلة أمام قاعة السينما . فأصبح
« السمندل » على ألسنة كل من يريد الذهاب إلى السينما .

هذا مثال يبين قوة الناقد ، غير أن هناك مثلاً آخر يبين العكس .
لم يقدر أى ناقد التأثير على الجمهور ليمنع من مشاهدة فيلم « فتيات
إنجلترا الصغار » لأن الفيلم تدعمه الإعلانات المعروضة على ٣,٥٠٠
أوتوبيس و ٣٣٧ محطة ميتر و ٢,٣٠٠ حافلة قطر ضواحي العاصمة
الفرنسية و ٣,٥٠٠ تاكسى . لقد كتب النقاد مقالاتهم وأذاعوا
برامجهم ، ولكن كان رأس المال أقوى منهم فنجح الفيلم على المستوى
المالى على الأقل .

هذه الأمثلة المتناقضة تبين من جهة قوة الناقد ومن جهة أخرى عدم
مقدرته على مجابهة القوى الرأسمالية ؛ ذلك لأنه ليس الطرف الوحيد
والمهم في العملية السينمائية . وقد يلاحظ القارئ أننا أكثرنا استعمال
« -الجمهور/ الجماهير » في الصفحات الأخيرة وسنبين ذلك الآن .

جمهور أم جماهير

قلنا سابقاً : إن العملية السينائية وكل عمليات الاتصال تتركب من « مُرسل رسالة / مستقبل » وإن الناقد هو الوسيط الذى بين الرسالة كما يظهر ذلك من الشكل التالى .



شكل « ١ »

والعنصر المستقبل لعملية الاتصال هو « الجمهور » . وهذه الكلمة لا تعنى شيئاً إذا نظرنا إليها نظرة ملموسة . وكيف يمكن ذلك وماهية السينما هى محاورة الإنسان الفردى داخل ظلمة القاعة . إن الجمهور تعريف بدون دلالة ، إشارة ولا حقيقة ، نتيجة أفكارية التجار وأصحاب رؤوس المال حتى يأتعنوا على إنجازاتهم ويخدموا مصالحهم .

إننا ننظر حتى الآن وكأن الجمهور كتلة موحدة لها التاريخ نفسه والأسباب نفسها والرغبات نفسها ، إننا ننظر إليه وكأنه « دّوارة هواء » الفيلسوف الهولندى « سبينوزا » التى يعتقد بأنها تتحرك من تلقاء نفسها . وترفض أن تعترف بأن الريح هى التى تحركها . هذا النوع من الجمهور غير موجود ألّبتة إلا فى مخيلة المتجّين . ونحن نعرف أن من أهداف الرأسمالية تأحييد الجماهير وإدماجها فى دوامة الاستهلاك .

والحقيقة أن هناك ، على الأقل ، ثلاثة أنواع من الجماهير إن لم نقل عديدة وصعبة التحديد وهى (أ) جمهور السينما ، (ب) الجمهور المحتمل ، (جـ) الجمهور القابل للذهاب إلى السينما .

(أ) جمهور السينما :

وهو يتكون من متتبعى الأفلام أينما عرضت ، يذهبون لمشاهدتها عن وعى وبعد اختيار ، عن « تمييز ومعرفة » ، لهم قابلية التخصّص وتدقيق النظر فى الصور المعروضة ، يعرفون خلفيات هذا المخرج أو ذاك السيناريست وأدوار هذا الممثل أو ثقافة تلك الممثلة . طبعاً ، هذا الجمهور لا يكون الأغلبية العظمى من مشاهدى السينما ، يذهب للسينما على الأقل مرة واحدة فى الأسبوع ويتردد مستواه بين آخر سنوات الدراسة الثانوية . والتعليم العالى ، ذو دخل أكبر من المتوسط ولهم أفكارية تقدّمية أو متقدّمة .

(ب) الجمهور المحتمل :

هو الجمهور الذى يحتمل وجوده لا حقيقة وإنما عبر الإحصائيات والدراسات الاقتصادية للسينما . نتعرف عليه من خلال البحوث الميدانية التى تقوم بها « معاهد دراسات الرأى العام » . تقول مثلاً الدراسة التى قام بها المركز القومى للسينما بفرنسا سنة ١٩٧٠ : إن الفرنسى يذهب إلى السينما مرة أو أكثر فى السنة ، ويتمثل هذا المتفرج العادى فى « شخص أعزب له دخل متوسط ويسكن المدينة » .

(ح) الجمهور القابل للذهاب إلى السينما :

يخالف الجمهور المحتمل لأن له إمكانيات الذهاب إلى السينما ، ولكن تحول عدة عوائق بينه وبين هذه القابلية . ويمثل هذه الصنف ٥٨ فى المائة من مشاهدى السينما ، ويتمثل فى أغلبية النساء أو المتمير إلى الطبقة السفلى من السلم الاجتماعى إناثاً وذكوراً . هذا الجمهور يحمل نظرة للعالم إن لم تكن رجعية فهى متشبثة بأفكارية متأرجحة (٦٨ من جمهور السينما يعترض ضد العنف و ٥٥ فى المائة ضد الإباحية إلخ . .) .
بقى أن عملية الذهاب إلى السينما عملية صعبة التحديد ؛ لأنها تتحكم فيها عناصر عدة ، ولا يمكن التعرف على أسبابها وأهدافها . إن كل فيلم ، بالنسبة للجماهير فى حقيقته « أنموذج » للرد عن الرغبات

المتعددة في نفسية المتفرجين ، يلتقي كل متفرج وفيلم ما في حياته ونموه الشعوري . ثم إن الشيء المهم في عملية هذا المتفرج ليست عملية الذهاب إلى السينما التي تعطيها النظرة الاقتصادية أهمية أكبر ، وإنما الرواسب التي يتركها الفيلم في مخيلة المتفرج ورد فعل هذا الأخير وانفعالاته أمام وبعد الفيلم (لذة ، رفض أو نفور) يصفها ادجار موران « بالمد والجزر الشعوري في عملية التركيب السحري والمد والجزر الشعوري في عملية الهدم السحري » نقيضان في نفس النفس . (انظر عناصر بحث مشاركة الإثارة العاطفية في السينما . ص ٨٦ من كتاب « السينما أو الإنسان الخيالي ») .

ولنبين للقارئ العربي خلفيات عملية الذهاب إلى السينما اخترنا تقديم مقاطع من دراسة للأستاذ « مايكل دوفران » نشرت تحت عنوان : كيف نذهب إلى السينما ؟ في كتاب : « السينما : قراءات ونظريات » . يقول المؤلف :

« لماذا يذهب الناس إلى السينما ؟ يظنون أنهم يعرفون ، يقولون إنهم يريدون ضياع الوقت ، يريدون المتعة ومشاهدة فيلم جيد . . إنها أجوبة مصطنعة ، لقد لقنهم ذلك كل دراسات الرأي العام : يجب أن تباع السينما ويجب إعطاء مبررات للزبائن حتى يشتروها ... ها هو ذا المنطق الاجتماعي ، لكن أي وهم يجعلك تظن أنك مدفوع من الداخل ؟ وأي داخل ؟ كيف يمكننا أن نفكر ونشتهي بأنفسنا ، والحقيقة أننا بدون

أنفس ؟ إني أرفض الإصغاء إلى عناء جنيات الأيديولوجية التي تريد إقناعي بأن لي « أنا » . (...) وأسوأ الأوهام وهم يجعلهم يظنون أن بذلهم إلى السينما قادرون على إبداء الرأي ، على الاختيار وعلى تذوق الأفلام الجيدة . إنهم لا يرون أن أحكامهم أتت إليهم من كل مؤسسات التبرير العاملة في الحقل الثقافي . وبعد لما الفيلم الجيد ؟ لن أثق في القيمة الجمالية عاملاً بقول فولتير : الجمال بالنسبة للصفدع هو صفدعيته ! .

قد يظن القارئ ذو المعرفة أن هذا الرأي ينطبق على السينما التجارية . وهو كذلك . ولكن يتابع الأستاذ دوفران منطقته ويطبقه على « سينما المؤلف » فيقول : « لا يوجد مؤلف في السينما ... ولماذا نتكلم عن المؤلف ؟ ذلك حتى نعطي نوعية الإنتاج صفة الجودة . هذا « فليلي » وهذا « بيكاسو » لها قيمة تجارية . لذلك يوهونكم بأن فليلي أنتج فيلم « ثمانية ونصف » و « روما » . وهأنتم فرحون بالذهاب لمشاهدة « روما » كتاج باهر لعبرى . في الحقيقة إنكم تشاهدون « روما » كما أنتجها النظام ، « روما » التي حددتها الأيديولوجية ، والتكنولوجيا وسوق الفيلم ، وهكذا تظنون أنكم تذهبون إلى السينما بدافع من رغبتكم وهأنتم أولاء وقعتم في الفخ ... »

يظهر من هذا النص أن عملية الذهاب إلى السينما ليست بالعملية السهلة ، لأن لكل فرد خلفياته الثقافية وعوامله النفسية التي تكيف تهيئته لمشاهدة الفيلم ، وكذلك بالنسبة للأسباب . أتذكر ما قاله لي مرة 1

الصدیق المخرج توفیق صالح عن رجل دعا امرأته لمشاهدة « درب المهاييل ». بعد عرض الفيلم فقالت المرأة لزوجها : أردت أن تفسحني هذا اليوم ، فلماذا أتيت بي إلى هذا الفيلم ؟ فأجابها : إنه فيلم واقعي . فردت عليه : ما حاجة لي بالواقعية ، إني أعيش هذا كل يوم ! . يمكن أى ناقد أن يسخر من هذه المرأة غير أن الاستخفاف لا يؤدي إلى شيء . فعرفة أسباب اللجوء إلى النفور لها سوابق ودوافع موضوعية ونفسية من واجب الناقد معرفتها حتى يتسنى له فهم الدوافع التي تجعل من شخص ما يعزم على مشاهدة فيلم معين دون الآخر ، وهذه الدوافع تجعل المتفرج يتقرب فيلماً كما يريد هو . فما هذا الفيلم ؟ وما شرح المتفرج للفيلم الذي شاهده ؟

يوم نصل إلى هذا الحد من المعرفة ، سيكون لنا زاد كبير في ميدان سيكولوجية المتفرج العربي وبالتفاعل مع ذلك تتطور السينما العربية نحو تمثيل أحسن لداخلية الإنسان العربي ويمكنها آن ذاك العمل على تحويره . إن الفرق الذي بين هذه المرأة وأى ناقد ليس إلا في المعرفة فقط ، والمعرفة يمكن أن تقاس . أما الذوق فهو ملك شخصي يمكن تنميته غير أننا لا نقدر على إلغاء ذوق ما لأننا لا نعتبره ذوقاً . كل الأذواق تتساوى ولا فرق لذوق على آخر إلا بموقع القوة الذي يحتله ومنه يطبق على الأذواق الأخرى . لذلك يقول مثل هوليودي : « لكل إنسان مهنتان ، مهنته ومهنة ناقد سينما » . بغض النظر عن كيفية استعمال هذه المهنة

الأخرى نجد في هذا الموقف الهوليودي احتراماً لذوق كل متفرج . غير أن هناك اختلافات أخرى جوهرية بين الناقد والمتفرج ، وهي على مستويات ثلاث على حسب ما بينها « كريستيان ماتر » في كتابه « الدال الخيالي » .

١ - الذهاب إلى السينما :

إن علاقة المتفرج العادي يمكن أن تكون علاقة « خيبة » إذا لم يعجبه الفيلم ، فيعلن عن ذلك إما بخروجه من القاعة أو برد فعل من نوع آخر . أما الناقد فتتغلب عليه اعتبارات مهنية أولاً ومعرفية آخرى ، فيحجم عاطفته ويحاول البحث عن سبب « الفشل » . إنه يذهب إلى السينما لا بحثاً عن اللذة فقط ، وإنما المعرفة كذلك . أما المتفرج العادي فهو يذهب إلى السينما بحثاً عن اللذة وبالخاصة أمل وجود فيلم « جيد » خلافاً عن الناقد الذي يأمل وجود الفيلم « الجيد » ، ولكن عند غيابه ينطوى على التحليل والحكم على الفيلم المعروض .

٢ - الحديث عن السينما :

هناك كذلك يختلف تصرف المتفرج وتصرف (الناقد) . إن المتفرج إذا أحبّ фильماً فسيعبر عنه بكل شعوره وبتلقائية ، وإذا نفر منه فسيعبر عن نفوره بالتلقائية نفسها ، بالتلقائية وكم من مرة شاهدنا في عديد من الدول العربية شتم المتفرجين علانية لهذه الشخصية أو تلك من الفيلم

المرفوض . أما الناقد ، فبعد رد الفعل والتحليل يبدأ في عملية تنظير الفيلم وفك سرده وجمالياته بعد ضرب قيم وفكر الفيلم بقيمه وفكره على حسب ذوقه و « موافقة المبدئية » . فيكون الحديث عن الفيلم من نوعين :

- ١ - علاقة المنفور : يعلن الناقد عن رفضه للفيلم لا بالاعتماد على حاسته الشعورية ؛ وإنما بالاعتماد على قراءة العوامل « المنفور منها » .
- ٢ - علاقة لذة : يعتمد الناقد على شعوره ويشعوره تبدأ عملية التحليل والنقد التي دائماً ما تكون مغالية في قيمة الفيلم . ومن النقاد من يحب الكتابة عن الأفلام التي لا تعجبه شخصياً ، لأنه بذلك يتعد عن التقمص النفسى وينظر للفيلم ببرودة وهدوء .

٣ - حب السينما :

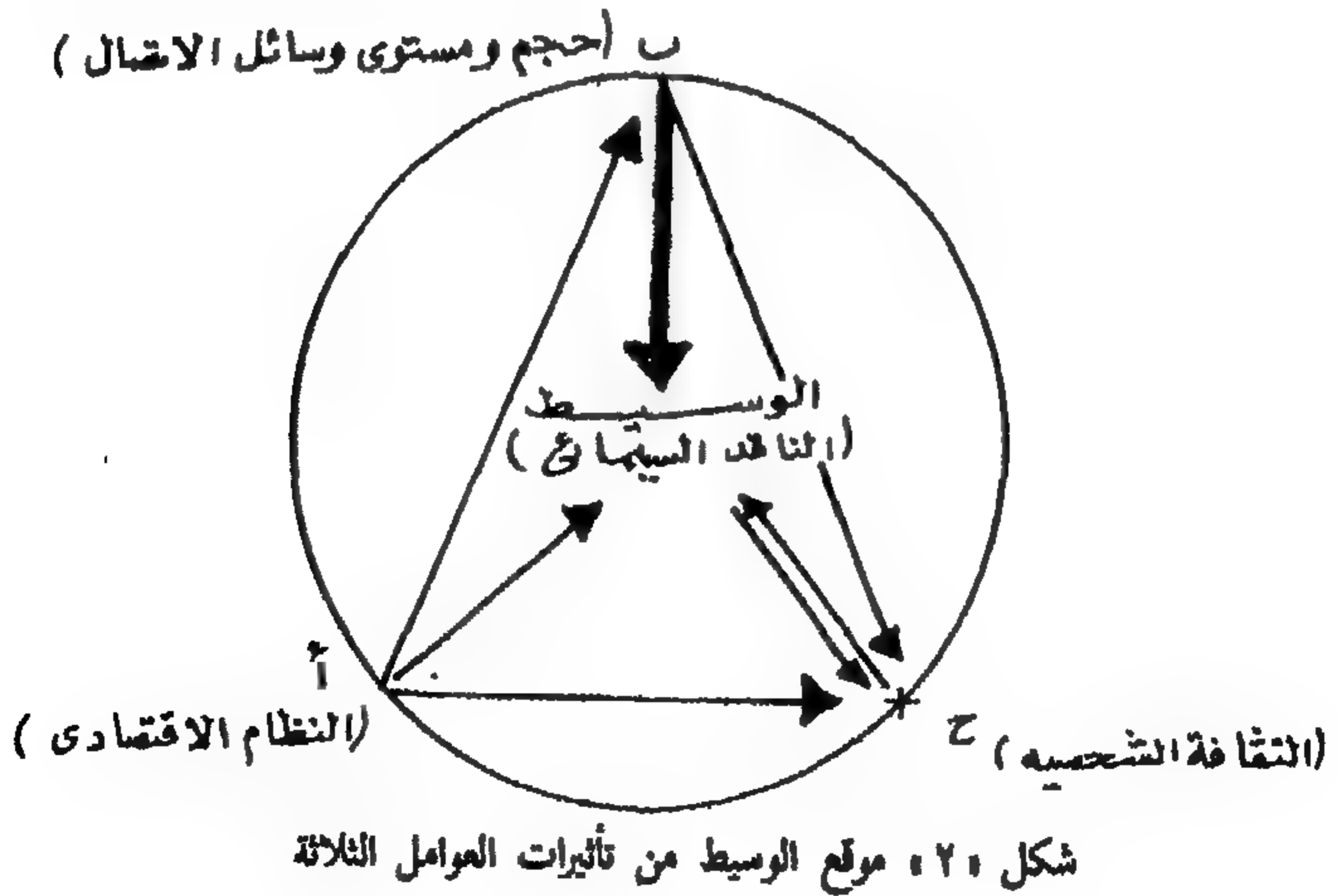
المتفرج العادى يحب السينما ؛ لأنه يذهب إليها ، أما الناقد فإنه يذهب إليها لأنه يحبها .

إن الناقد يبدأ علاقته بالسينما من موقف عاطفى وتتهيك هذه العلاقة من هذا الموقع . فهو رغم « رفضه » لنوعية معينة من السينما أو أفلام مخرج معين لا يرفض مشاهدتها ؛ لأنه يأمل كل يوم العثور على ضالته ولا يعيش يوماً ما من مخرج ويبقى طول عمره كالفيلسوف ديوجين يبحث عن الإنسان !

إن أحسن ناقد هو الذى يحب السينما ويكرهها فى الوقت نفسه .
يكرهها بالقوة التى يحبها بها ، أن ينظر إليها كعالم ينفر منه ومشدود إليه
* بصفة لا شعورية .

فالمفرج العادى غريب عن هذه المأساة التى تعمل داخل الناقد
الذى يمضى أحسن وقته داخل عتمة قاعات السينما بقصد التعبير عن
نظام ذهنى (الفيلم) بنظام ذهنى آخر (النقد) دون الحط منه أو تحويل
مجره .

فبتعريفنا للمفرج العادى وصلنا إلى تعريف الناقد من حيث
المؤهلات الشخصية والشعورية الأولية التى تكون الأرضية اللازمة لمن



يريد التعامل مع النقد السينمائي . ويقول الناقد « هنرى شابي » : « خللوا شخصية الناقد السينمائي ، فلن يبقى شيء بعد ذلك » : أى أن الغموض النفسى والعقد والحس المرهف وإمكان التقاط الدلالات السينمائية ثم ضربها بعضها ببعض خاصية كل ناقد ، ولن يلتقى ناقدان فى ذلك ؛ إذ لكل واحد تاريخ يخالف تاريخ الآخر . ونبين ذلك عن طريق الشكل التالى الذى قدمته السيدة « آن مارى لولان » فى كتابها « السينما والصحافة والجمهور » .

نرى هنا أن النظام الاقتصادى يؤثر بصفة عنيقة على الثقافة الشخصية للناقد (ح) ، على عملية التفكير اليومية وعلى حجم ومستوى وسائل الإعلام (ب) . أما العنصر (ب) فهو لا يؤثر إلا على ثقافة الناقد وبصفة أكثر تأثيراً على عمله اليومى . والعنصر الذى يحمل تفاعلاً جديلاً هو عنصر الثقافة الشخصية التى يعاملها الناقد (يومياً) فيثريها ويحورها وينميها بصفة دائمة : لأنها تكون الأساس الثقافى الذى سيميزه عن النقاد الآخرين العاملين فى الحقل نفسه .

هذا هو موقع الناقد من محيطه المهنى ، من جمهور قرائه ومشاهدى السينما ، من السينما نفسها .

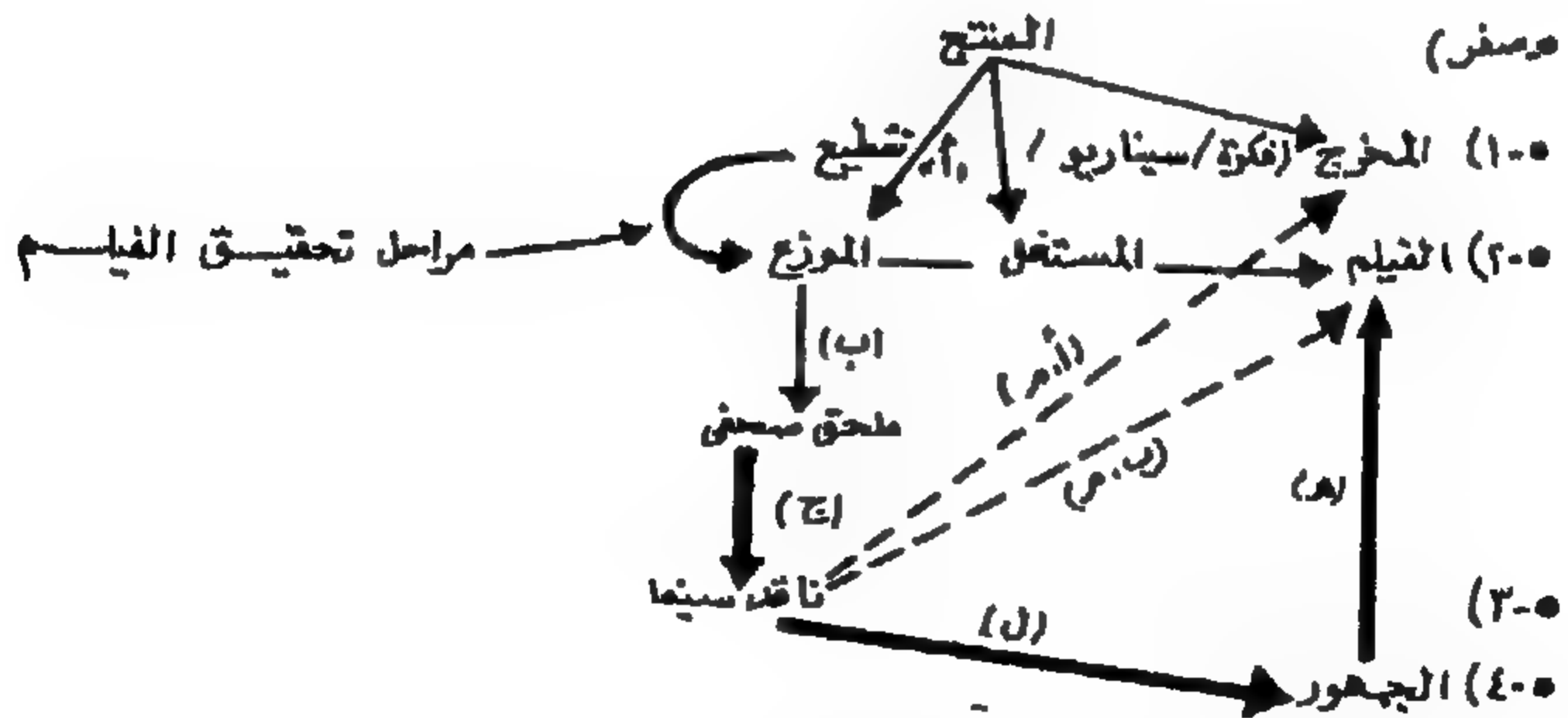
غير أننا لم نعرف حتى الآن ما موقع الناقد السينمائي العادى أو « التقليدى » من العملية السينمائية العادية أو « التقليدية » ؟ .

قلنا : إن للعملية السينمائية أساسين : المنتج والمخرج . غير أن فى هذا

المنظور لا تكون الأغلبية إلا لصاحب رأس المال (المنتج بالتعاون مع الموزع / المستغل ، أى صاحب قاعة السينما) الذى بدونه لا يمكن وجود الفيلم . ويبيّن الشكل التالى أن تدخل الناقد التقليدى يأتى فى المرتبة الثالثة بعد الانتهاء من كل متطلبات الفيلم وبعد أن أصبح الفيلم بضاعة يجب أن تباع وأن تدر الأرباح اللازمة لتصوير فيلم ثانٍ لأنه من دون كل الصناعات تعتمد صناعة السينما على عنصر العرض دون الطلب وتنجب نفسها من نفسها : فالمنتج يأتى فى مستوى الصفر ، وذلك على حسب نظر المفكر الفرنسى « جى ديور » حينما يقول فى كتابه الشائق « مجتمع الحفل » : « إن الحفل هو المرادف الأصيل والموضوعى للمال » . فاعتماده على صفات البضاعة جعل القانون ينظر إلى المنتج لا إلى المخرج كأب شرعى لنتيجة العملية السينمائية . أما المخرج ، فيتقاضى مبلغه ويبقى خارج مسار الفيلم ، وليس له حق النظر فيما سيثول إليه نتائج فكره (المستوى الأول) . . فى المستوى (الثانى) نجد المال كذلك عن طريق المخابر التى تقام فيها العمليات الكيماوية للفيلم ، ثم الموزع (الذى تعاقد هو وأصحاب قاعات السينما أوله شبكة العروض السينمائية) أو/ والمستغل (صاحب القاعة الصغيرة) .

لكل موزع يريد الاستثمار العلمى لبضاعته مكتبٌ يحمل اسم « الملحق الصحافى » ، وهذا الملحق الصحافى وظيفته « ملاحقة » الصحفيين والنقاد حتى يأتوا إلى العروض السينمائية الخاصة بهم قبل

استغلال الفيلم على المستوى التجارى ، وحتى « يتحدثوا » عنه حديثاً حسناً طيباً ، ينمى عند المتفرجين القابلين للذهاب إلى السينما حاجة الذهاب إلى هذا الفيلم دون غيره . وتدخل هنا عدة عوامل (العلاقات الشخصية بالملحق ، كيفية تقديم الفيلم ، كيفية تطويق فكرهم عن طريق المعلومات المقدمة لهم فى كتيب خاص يحمل كل ما يراه الموزع/المنتج صالحاً للنقاد مع صور من الفيلم إلخ . . .) وهنا يأتي عمل الناقد على المستوى الثالث : أى عندما طُبِّح الأكل وسيقدم للجائعين . تصبح مهمة الناقد أن يقول لهؤلاء الجائعين : « كلوا من هذا ولا تذوقوا من ذلك » . إذن ما الفرق بينه وبين عملية الإعلان/الإشهار . هو وساطة لا طرف ، والوساطة صعبة ، ولكن يمكن أن يستغنى عنها بوساطة أخرى (الإعلان) ؟



شكل ٣ : العملية السينمائية التقليدية ، وموقع الناقد التقليدى ، منها

نرى من خلال هذا الشكل المتشعبة خطوطه أن موقع الناقد « التقليدي » موقع غير متوازن العناصر ؛ إذ إن علاقة الناقد تتكون من خطوط تجارية (ا + ب + ح + د) أما العلاقة الفكرية فتتكون من الخطوط (ا . ب + م . م) . والتعامل بين هذين النوعين من الخطوط يعطى الخط (د) الذى يؤمن بنجاح العلاقة (د) .

يصبح الناقد هنا عضواً سلبياً فى أغلبية العلاقات إلا فى علاقاته الفكرية مع المخرج والفيلم والجمهور (ا . ب + م . م + د) وهذا التوازن المختل يؤدي عدة مرات إلى خضوع الناقد أمام الاعتبارات المالية/التجارية ، ويهمل الاعتبارات الفكرية/الأخلاقية للأثر الفيلمي .

وسنبين فى القسم الأخير من هذا البحث العلاقة الأخرى التى يجب على الناقد العمل بها حتى يتفادى من خضوعه أمام الاعتبارات المالية .

أسس النقد السينمائي

وككل عمل تقييمي للنقد أسسه الموضوعية التى لا يمكن من يريد التعامل الإيجابي أن يحيد عنها ، ويجب الملاحظة أن جل هذه الأسس أسس منهجية لا غير .

فباعتبار أن الفيلم نص ونظام وقراءة فردية وتاريخية للعالم وأحداثه ،

وباعتبار أن النقد في ذاتيته قراءة فردية أساسها الذوق والمعرفة - فالمنهج الذى يتخذه الناقد لتحليل وتقديم الأثر السينمائى يكون العنصر الأساسى فى موضوعية النقد . وهذا المنهج واحد حتى لو تعددت عناصره . على الناقد أن :

١ - يأخذ بعين الاعتبار أن الفيلم عملية متشعبة الجذور والعناصر ، تشمل على عدة مستويات : مستويات المؤلف السينمائى (أرضيته النفسية والثقافية والاجتماعية) ، مستويات من شاركوه فى العملية السينمائية من مصورين ومهندسى الصوت وممثلين وممثلات ، لأن لكل واحد منهم خلفياته التى تجعله يعبر هو كذلك عن نظرتة للعالم من خلال أداة عمله .

٢ - يقيم الفيلم على حسب عناصر ثلاثة : العنصر الفكرى والعنصر الجمالى والعنصر الاقتصادى : بالعنصر الفكرى تتسنى له قراءة الدلالات الفلسفية ، بالعنصر الجمالى يمكنه استخراج الاسنجام أو التضاد الذى بين الدلالات واللغة السينمائية ، ثم العنصر الاقتصادى الذى من خلاله يمكنه وضع المشروع فى موقعه الطبقي ؛ لأنه فى كل الحالات يمثل الفيلم وسيلة اجتماعية للاتصال بالغير .

بهذا يمكنه معرفة إن كان الفيلم يعبر بصفة شاملة وكلية عن تفرعات الموضوع المطروح سينمائياً واجتماعياً ، وهل كانت شموليته وكليته مبنية على أساس من الوضوح الفكرى أولاً ؟

٣ - لا يحاول كل جهده إدماج كل فيلم في صنف معين من الأفلام إن لم يعرف مسبقاً العناصر المكونة لهذا الصنف ، تم استخراج هذه العناصر من الفيلم ، وفي النهاية تقديم الجديد الذى أتى به هذا الفيلم على مستوى السرد والتحليل في نطاق حدود هذا الصنف .

٤ - أن يرجع الناقد بصفة دائمة لخلفيات الفيلم من رواية أدبية أو حدث تاريخي أو اجتماعي أو مشاكل نفسية ، ألا يرجع إليها للمعرفة فقط ، وإنما للبحث والمقارنة . فن البحث والمقارنة يتعرف على ما يجعل من الأثر الفيلمي نظرة جديدة للأثر الأدبي أو للحديث . التاريخي إلخ . . .

٥ - أن يقوم بتحليل نفسيته بصفة مجردة وبعيدة عن العلاقات اليومية مع العاملين في الفيلم ، حتى يصبح نقده تحليلاً لا انطباعات تراعى العلاقات الشخصية .

٦ - أن يتعدى عن الانتقاد والشتم والتلب ، لأن ذلك بعيد عن النقد وأصوله . وأن يعترف بأن حكمه نسبي ، ويمكن أن يتراجع فيه إذا ما ظهرت له عوامل أخرى لم يتطرق إليها . غير أن هذا لا يمنع الناقد من التماهى في التشبث برأيه إن كان اقتناعه به مدعماً بحجج يمكن البحث فيها ودراستها .

٧ - أن يكون الدرع الأساسية لحماية حرية التعبير الأيديولوجية مهما خالفها لأن في ذلك إثراء للسبيل والحضارة الإنسانية .

٨ - أن يكون على معرفة بأصول الكتابة « اللغوية » حتى يكون نقده لا نقداً فقط ، وإنما من آداب السينما ، وذلك على المستوى اللغوي (سلاسة التعبير وسهولة الألفاظ ومنطقية الاستنتاجات . . .) وعلى المستوى الفكري (معرفة التيارات الفكرية السابقة والمعاصرة ، معرفة النظريات السينمائية ، تاريخ السينما ، اقتصادياتها ، سيكولوجية المتفرج والحركة الاجتماعية . . .) هذه كلها عناصر تدخل في العملية النقدية ؛ لترفع من مستواها ، وبذلك ترفع من مستوى القارئ والمُشاهد والمستمع . . .

٩ - ألاّ يحاول دائماً تلخيص الفيلم ، لأن بفعله ذلك يقدم نظره الخاصة للفيلم قبل تحليله ، وألاّ يعطى نقده صبغة « بوليسية » في التشهير بالتناقضات والأخطاء التي ارتكبها المخرج والعاملون معه . . .

١٠ - أن يتعدى الموقف السلبي الذي يعتمد على الاكتفاء بإدلاء الرأي فحسب ؛ ليكون موقفه إيجابياً أى أن يندمج في العملية السينمائية حتى يؤثر فيها ويكون لا وساطة فقط ؛ وإنما هو عامل فعال له موقفه العملي لا النظري فقط . . .

١١ - ألاّ تكون علاقته بجمهور السينما لا عن طريق وسائل الاتصال فحسب ، وإنما أن يعمل مع « نوادي السينما » و « جمعيات الفيلم » في تقديم وتحليل الأفلام وبذلك يكون مثقفاً بأتم معنى الكلمة ، أى من المثقفين العضوين الذين لهم أثر على جمهور مشاهدي السينما ؛ لتنمو

عندهم عملية الحكم الجدلية وتقوية ذوقهم السينمائي . فبعملهم هذا يكونون الجمهور الذي يؤثر في السينما ويجعلها تأخذ اتجاها أكثر صدقاً وغوصاً في أعماق النفس والمجتمع . . إلخ .

ليست هذه إلا إشارات على الناقد التريه أن يعمل بها إن كان همه تطوير السينما وحسّ ووعي المشاهدين لا خدمة نفسه ومجموعة من المحترفين السينمائيين ؛ لأن هؤلاء - وإن كانت لهم المؤهلات اللازمة للنقد - هم ، كما يقول الفيلسوف « فولتير » في « معجم الفلسفة » : حكام قادرين ولكنهم « مرتشون » . « فالناقد الخلق بهذا اللقب فنان يملك الكثير من المعرفة والذوق بدون أفكار مسبقة وحسد . ولكن يصعب وجوده على هذه الحال » .

إن الإشارات التي ذكرناها صعبٌ وجودها في نفس الناقد ، لذا لا يمتلك النقد من الموضوعية إلا المنهجية ، أما الباقي فهو من باب الذوق . والذوق ، عند العرب ، له معنيان : ملكة الكلام ، والاستعداد الفطري لإدراك ما في الكلام من جمال وما للجمال من أسرار .

وإن كان من حقنا إعطاء نصيحة للنقاد العرب ، نسوق لهم ما قاله الآمدي في كتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) : « ولن يتففع بالنظر إلا من يحسن التأمل ، ومن إذا تأمل علم ، ومن إذا علم أنصف » . فالنظر الذي هو الدراسة والبحث والتقييم ، أساس النقد السينمائي وغيره

يعتمد على التأمل والعلم والإنصاف بصورة أخرى كما يقول « لوسيان جولدمان » الفهم والشرح :

فالفهم ليس العملية الحسّية التي يلاقى الناقد بها الأثر الفيلمي ، وإنما هو « وصف العلاقات الأساسية المكوّنة للهيكل الكاشف » والشرح هو « إدماج الهيكل الكاشف في إطار هيكل شامل » .

والملاحظ أن قليلاً من النقاد العرب حاولوا الانعكاف على الأدب النقدي العربي ودراسته وإثراء رؤيتهم النقدية مع معرفة الفوارق القائمة بين الأدب والسينما . فقراءة عبد القادر الجرجاني وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم من علماء الأدب العرب ومعرفة التيارات الفلسفية والنقدية العربية/الغربية ستفتح أمامهم أبواب التنظير النقدي وتخرجهم من ضيق نظرهم التي لا تتعدى المقال اليومي أو الأسبوعي بدون الغوص في خفايا الأثر السينمائي وربطه بمعالم الحضارة العربية/الإسلامية السالفة والقائمة .

وفي نهاية هذا القسم نقول مع الدكتور طه حسين : « إن الناقد مرآة صافية ، واضحة جالية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء ، وهذه المرآة تعكس صورة القارئ كما تعكس صورة الناقد وصورة الأديب نفسه . فالصفحة من النقد الخلق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث : نفسية المنشئ المؤثر ، ونفسية القارئ المتأثر ، ونفسية الناقد الذي يحكم بينهما بالعدل » مجلة الثقافة/١٩٣٩ (.

فالإنصاف (الآمدى) والحكم بالعدل (طه حسين) والفهم والشرح (لوسيان جولدمان) ليست بالعمليات السهلة حتى لو امتلك الناقد العلم والمعرفة والذوق. إن الناقد فى عصرنا هذا محاصر، تمام الحصار من طرف أرباب المشروعات الصناعية السينمائية وضخامة وسائل الإعلام وطغيان وسائل الإعلان، لن تترك له كل هذه العوامل الحرية التى بدونها ليس للإنسان من وعى معبر، وبدون وعى معبر لا أخلاق إيجابية، وبدون أخلاق إيجابية ليس للتعبير الفنى الصدق والأصالة والإنسانية.

بعيداً عن الحرية والديمقراطية، يصبح الناقد المحروم منها كعصفور فى قفص يحتفظ بوهم حرية الطيران!

ثلاثة تيارات نقدية

تعدد التيارات النقدية بتعدد مناهج علم الأدب وعلوم الإنسان (من فلسفة وعلم نفس وعلم اجتماع وعلم التربية) وتطور الحركة النقدية والتعبيرية فى ميادين الفنون الأخرى والتى أكثر أهمية بتطور التعبير السينمائى نفسه، لأن السينما، كفن «شامل» على حد تعبير الأستاذ «دوفينو»، يشرب من عدة عيون أخرى وخصوصيتها هى تلك الملكة

على استيعاب هويتها من هوية الفنون الأخرى .
فالتيارات النقدية لا تعرف نفسها بمنهجيتها فحسب وإنما بأهدافها
كذلك . فهي تنطلق من موقف أولى مبدئى ، ومنه تحليل الأثر الفنى ،
وتحاول « قراءته » على حسب ذلك الموقف حتى لو تطلب ذلك كسر
الأثر السينمائى لتركيبه مرة أخرى .

يمكن الناقد أن يبين آراءه المبدئية وما يعرفه من المخرج ومن نواياه
السياسية والفنية ، ولكن يجب ألا تتعدى هذه المعرفة حدودها لتطغى
على قراءة الفيلم ، لأنه بنية دالة على نفسها وقائمة بذاتها . ولكن بعد
التقييم الأولى لهذه البنية الدالة ، يمكن الناقد أن يدخل الاعتبارات
الأخرى مثل ردود الفعل الاجتماعية والنفسية للأفراد وللطبقات
الاجتماعية . فتكون هذه العوامل الأخيرة بمثابة الأدلة « العلمية » لتعزيز
أو تفنيد أيديولوجية الأثر السينمائى .

وبما أن التيارات النقدية متعددة على حسب أهدافها ويضعب
تقديمها كلها هنا - اخترنا أن نقدم لثلاثة تيارات نرى أنها ممثلة للقسم
الأعظم من التيارات النقدية وهى : الماركسية والتاريخية/الاجتماعية
والفيلسولوجية (علم الأفلام) .

(١) التيار الماركسى :

كلنا يعرف جيداً رأى المفكر ورجل الدولة « لينين » عندما قال سنة

١٩٠٧ : « بالنسبة إلينا - السينما هي أهمّ الفنون » . هذه المقولة أصبحت من طقوس النقد الماركسي ، تعاد وتلاك في المناسبة وفي غير المناسبة ، غير أن ما لا نعرفه هو موقف « رجل الثورة الدائمة » « ليون تروتسكي » عندما اعترف سنة ١٩٢٣ : « إذن لم نضع أيدينا على السينما حتى الآن ، فذلك يدل على أننا سدّح وجهلة إن لم أقل أغبياء . السينما أداة تفرض نفسها بنفسها . إنها أحسن وسيلة للتبشير . . . »

ها هو ذا الموقف المبدئي للماركسيين (بصفة عامة) من الفن السينمائي . موقف يتأرجح بين أهمية السينما كفن وأهميتها كفن لخدمة تيار سياسي معيّن وهو الماركسية وبالأصح الشيوعية .

النقد الماركسي حتى لو آمن بهذه الوجهة فهو من التيارات النقدية التي أدّت خدمات جليلة يعترف بها أعداؤها .

فالعنصر الأول الذي يعتمد عليه هذا النقد هو عنصر « الكلية » أو « الشمولية » . لأن الفيلم يكوّن « نظرة للعالم » بعواملها العلمية والفنية ، عناصرها الاجتماعية والذاتية ، بتناقضاتها ووحدتها .

والسينما برغم ولادتها بين أحضان الرأسمالية ، أتت لتخرجنا من متاهات الفلسفة المثالية للفن . التي تروجها حتى الآن السينما الأميركية وبالأخص الهوليوودية منها .

ثم إن أي فيلم تعبير فرد « متميز » تجمعت فيه آمال وآفاق الفرديات الأخرى المكوّنة لطبقة اجتماعية أو لتحالف طبقى معين . وهدفه تفجير

التناقضات الأساسية الراسية في المجتمع سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى التجمعات . غير أن هذا التعبير الفردي عن الجماعة ومشروعاتها العديدة والمتشابكة يأخذ سياقاً فنياً يعتمد قبل كل شيء على حسّ ووعي وعمق تجربة الفرد المخرج كما يقول الفيلسوف المجري « جورج لوكاش » . نرى أن النقد الماركسي وإن أعطى الأولوية للجماعة - لم يغفل قيمة الفرد المثقف ومؤهلاته الذاتية للتعبير عن نفسه وعن التحركات الاجتماعية من خلال « حسّ السينمائي » (سرجي إيزنشتاين) وذلك يعنى الإشارة لدور الخيال في عملية تمثيل الواقع تمثيلاً « جذرياً » (الرجوع إلى الإنسان) ، لأن موضوع الفن على حسب رأى « بيلا بالاش » ليس البرونز ولا الرخام وإنما الإنسان الحي . والنقد الماركسي في ممارسته يحترم قواعد ثلاثة :

- ١ - البحث في احتمال أن المخرج قد استتج بصفة علمية ومنطقية كل الدلالات المتجردة عن المقدمات المعمول بها في بداية الفيلم .
 - ٢ - تقييم المواقف المبدئية التي يمكن أن تلغى كلية أو تكيف أو ترفض كما لو أنها لم تعد قائمة تاريخياً .
 - ٣ - البحث في احتمال أن المواقف المبدئية متجانسة بعضها مع بعض أو عن ضعف أو عدم مقدرة المؤلف وعن تأثير هذه النقاط بنقاط أخرى متناقضة معها جذرياً أو غير مقبولة تاريخياً .
- تعنى هذه النقاط بالشبهة للناقد الماركسي أن يتبّه إلى عنصرين :

عنصر الترابط المنطقي وعنصر الوحدة ، لأن كثيراً من الأفلام تبدأ من مبدأ وتنتهى بمبدأ آخر يتناقض هو والأول بصفة جوهرية دون أن يكون لذلك سبب منطقي ناتج عن التطور الدرامي والقوانين العلمية والاجتماعية .

ولمعرفة الترابط المنطقي والوحدة ، يستعمل الناقد عملية (الفهم/الشرح) وهى أولاً التعرف على العلاقات المكونة للفيلم ثم البحث عن إقامة العلاقة الموضوعية بين الفيلم والإطار العام (السينما ونفسية المخرج ومواصفات المجتمع) .

وهدف هذا المنهج هو التكيف على حسب العناصر التالية المعرفة لأى فيلم ، وهو أنه :

- ١ - عملية تكيف الواقع ، وهذا ما يعطيها طابعها الشعورى .
 - ٢ - اقتراب من الترابط المنطقي والتهيكلي الكلى والشامل .
 - ٣ - العمل على تحويل البنية الاجتماعية التى يسمى إليها المخرج .
- هذه العناصر هى ما يسميها لوكاش « بأفاق الأثر الفنى » التى لا يخلو منها أى فيلم . فمعرفة وتعاملها بمنهجية البحث السابق ذكرها تؤدي إلى القراءة الموضوعية والشاملة للسينما .

تبقى هنا المشاكل المتفرعة والتي يستحيل علينا عرضها هنا وهى نظرية « السينما المطلقة » لبيلا بالاش ، ظاهرة وجوب « القصة » (الحدوة) لزافاتينى ، « سينما العين وبرايجها » للزيجا فرتوف ، « النقد الموجه »

لجويدو أريستاركو إلخ . . .

لكن نود ولو بصفة مقتضبة تقديم آراء النقاد الماركسيين من المسائل التالية :

هدف الفيلم :

على حسب تعريف « أدورنو » : الفيلم في حقيقته « ذئب تحت قناع راببة » ، أى أن « نعمة كل الأفلام هى نعمة تلك الساحرة التى تقنع من تريد افتراسهم بلا زمتها : هذا الحساء جيد ، أيعجبك هذا الحساء ، كل منه الكثير مستحسن صحتك . . . » أى أن كل الأفلام تعامل المتفرجين بانسياقهم وقتل وعيهم وترديد النعمة نفسها . هذا موقف أدورنو الذى يضع فى السلة نفسها كل الأفلام الهادفة والمسلية . وليس هذا موقف كل الماركسيين . إنهم يرون أن هدف فيلم إنما هو إيصال التجربة للآخرين مهما كانت قيمة هذه التجربة والهدف من هذه العملية هو أن يساعد الفيلم المتفرجين على الرؤية داخل أنفسهم والتعرف على بيئتهم .

البطل الإيجابي :

هو البطل « الفردى » الذى يتمحور عليه الفيلم بصفة ظاهرة ومغالى فيها ، ذلك الذى يحمل الأهداف الكلية ويسلك مسلك « القائد » فى علاقاته مع المجاميع .

بهذا التركز تصبح المجاميع أشباحاً لا قيمة لها إلا وظيفة إظهار قيم هذا البطل . ويؤثر هذا التركز على آفاق الفيلم وعلى شكلياته الروتينية (استعمال مبالغ للقطعة الكبيرة مثلاً ، تكرار اللقطة الأميركية ، إلخ . . .) وتوثيق القيم الهامشية (القوة ، العدل ، الشرف ، الإنسانية . . .) فتصبح اللغة السينمائية ركيكة ومعادة وتسوق للمشاهد النتائج الأيديولوجية نفسها . وفي ذلك لا فرق بين فيلم أميركى وفيلم سوفياتى مع الاختلاف الكبير الذى يفرق بين الهياكل الاجتماعية التى ينبع منها هذان الفيلمان .

ويبين « باسكال كاني » منزلة « البطل » فى السينما الهولودية فيقول فى العدد ٢٣٩ من « دفاتر السينما » : « هو ذلك الذى لا يحتويه الصراع الطبقي (. . .) إذن موقعه الحقيقى يُقِيم على حسب وظيفة التصفية الأيديولوجية المدعمة بوهم اختلاقه ، (اختلاف البطل عن سائر الناس) .

وفى هذا السياق ، يتابع « كريستيان زيمر » هذا المنطق فيقول : « إن بطل السينما ليس مثلاً ، إنه الانعكاس الخافت لمثال آخر موجود قبله ، نتاج شاق لعملية مزج الاتجاهات (الأيديولوجية) والأنماط المهيمنة ، لذلك ، فهو يخضع على حسب رأى « أدورنو » لقوانين الفن الصناعى الذى ينتج العوامل الثقافية بحسب معايير الزيادة الإنتاجية وتوحيد الأنماط وتقسيم العمل كما هى الحال داخل ميدان عمل الرأسمالية

(جريدة لوموند الديبلوماسية ، فبراير ١٩٧٩) .

ولكى يقاوم هذا الاتجاه اتجه جمع من السينائيين الشباب نحو « البطل الجماعى » أو البطل السلبي الذى يعرفه لوكاش « بالبطل الإشكالى » ، ذلك الذى لا يعرف الحقيقة ؛ وإنما يبحث عنها ، لا يملك المعرفة المسبقة ؛ وإنما يتجه نحو الشك النسبى . إنه يصبح دلالة لاحقيقة ، صورة دالة لا أجمية (صورة ذهنية) . والأكثر أهمية أنه يحمل داخله صراع التناقضات وأمثلة ذلك : « بيرو المجنون » لجودار ، « أرض الوعد الكبير » لفايدا ، « المخدوعون » لتوفيق صالح إلخ...

الانعكاس الفنى :

هو من أهم المشاكل التى اعترضت فكر النقاد الماركسيين ، لأن موقفهم المبدئى من المسائل الفنية وتفاعلها مع العالم المحيط موقف ملتبس ؛ لأنه يقول أوفهم كتفوق العالم المحيط على التجربة الفنية . والحقيقة هى أنهم يؤمنون بأن الفيلم ليس تعبيراً مطلقاً ؛ وإنما هو نسبى لا يكون كلية الانعكاس العلمى لما يطرح فى المجتمع . لذلك نراهم يفرقون بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الذاتية التى هى نظرة الفنان للعالم . فعلى الناقد إذن أن يفرق بين الانعكاس العلمى والانعكاس الفنى ، بين المعطيات الموضوعية المستقاة من الواقع العام وبين النظرة الفردية الناتجة عن التجربة الذاتية . وفى هذا يقول « جرامشى » : إن

الناقد الذى يلغى الانعكاس الفنى للواقع لا يقوم بنقد فنى ؛ وإنما بنقد سياسى . و « النقد السياسى البحت » ممل فى نهاية الأمر ؛ لأنه لا يترك حرية التحرك لخيال المخرج ، ولكن يحصره فى قوالب جاهزة منظرية مسبقاً أكثر مما هى مستوحاة من التجارب الفنية الأخرى . فالناقد الذى يصرح بأن « هذا الفيلم هو السينما » ناقد بعيد عن التقييم الجمالى للسينما واختياراته غير مبررة وبدون أرضية جمالية وفنية .

إن إعطاء الانعكاس الفنى حرية الوجود يمكن الناقد من إقامة التفرقة بين ما هو تناقض رئيسى وبين ما هو مطابقة سطحية ووحدة جوهرية . فبالتعرف عن هذه المحاور الفنية يكون الناقد قد قام فى عملية واحدة بتقييم فنى وتقييم موضوعى للفيلم .

إن المسائل التى يطرحها النقد الماركسى أمام الفيلم والتعبير الفيلمي عديدة ، ولا يتسع المجال لتقديمها ، غير أنه قبل الانتهاء من هذا الباب نشير إلى موقف النقاد من التقييم النقدى القائم على العنصر التقنى وحده إنه موقف رفض تام ، لأنهم يعتبرونه مقتصرًا على استخراج خبايا الأثر السينمائى ومعرفة النظرة التى يلقها المخرج على عالمه . وفى هذا المجال يقول « لوكاش » : « تجاه السينما والنقد السينمائى اللذين يتحركان على المستوى الخارجى والسطحى للتقنية السينمائية - يجب تقديم البديل : نقد موجه بصفة جمالية إلى الداخل ، نقد عامل بعمق ، نقد لوذهب إلى أبعد حدود الحقيقة والدقة فسوف يلتقى حتماً والإنسان ، الإنسان الحقيقى الذى

بين الناس ، هو معهم وضدهم ، الإنسان المتألم والمناضل في المجتمع» .

(ب) النقد التاريخي/الاجتماعي :

تحت هذا العنوان تتجمع التيارات النقدية المختلفة عن النقد الماركسي والنقد العلمي . إنها تيارات تستعمل السينما كأداة لدراسة الظواهر الاجتماعية . والنقاد الذين يقومون بهذا العمل لا يهتمون كلهم لعالم النقد ؛ وإنما منهم من يهتم بالسينما كوسيلة لدراسة المجتمع لا غير ، وإن جمعناهم في قسم واحد ؛ ذلك لأن همهم الأول والأوحد هو استقرار ما للسينما من علاقة مع المحيط الاجتماعي وما لهذا الأخير من تأثير على عملية الإبداع السينمائي .

وهذا النقد هو أقدم التيارات النقدية إذ يؤرخ وجوده بعنصرين ، عنصر إقامة حركة نوادي السينما (١٩٢٢) وظاهرة اكتساب السينما صفة الهيمنة على الحياة الاجتماعية اليومية .

وإذا كانت « الشمولية » حجر أساس النقد الماركسي فإن التيار التاريخي/الاجتماعي يعتبر أي فيلم مهما كانت مواصفاته « عاملاً تاريخياً » قبل أن يكون ظاهرة تعبيرية/فنية .

ويقيم هؤلاء النقاد كل فيلم على حسب عناصر أربعة :

١ - موقف السلطة (رأس المال/البيروقراطية/السوفييات/مراكز

القوة) من السينما والبحث عن كيفية احتوائها .

٢ - فعالية السينما في الحياة اليومية واعتمادها لذلك عدة وسائل لتكييف الجمهور ، وبعث حاجة الذهاب إلى السينما (اللغة السينمائية ، وسائل الإعلان ، عمليات التبرير) .

٣ - الاعتراف بأن أمام ظاهرة سطوة السلطة على السينما تتبع عمليات المقاومة عبر عدة قنوات (اللغة السينمائية ، التجمعات السياسية/السينمائية ، تعاونيات الإنتاج . . .) .

٤ - قراءة السينما اجتماعيًا وقراءة المجتمع سينمائيًا . أى وجوب استعمال السينما لدراسة الظواهر الاجتماعية . فعلى كل مؤرخ أن يسائل قراءته الذاتية لماضى المجتمع باللجوء إلى السينما والاعتماد عليها ؛ لأن « أى فيلم مهما كانت قيمته يتعداه محتواه ويخرج عن أيدي الرقابة وكثيراً من الأحيان عن أيدي المصورين أنفسهم » ولا يمكن أى سلطة أن تراقب السينما بصفة كاملة إلا إذا منعت بيع الكاميرات .

هذه المواقف المبدئية لا تفرق بين الأفلام الروائية والوثائقية والجرائد المصورة وكل وثيقة أساسها الفيلم المصور . وبينون نقدهم في اتجاهات ثلاثة :

١ - نقد صحة الوثيقة السينمائية .

٢ - نقد التطابق الذى بين الوثيقة والحالة الاجتماعية .

٣ - النقد التحليلي للوثيقة .

ولتحقيق هذه المناهج يستعملون الوسائل الدراسية المستعملة في ميادين العلوم الإنسانية من دراسة ميدانية ومقارنة ، من بحوث أفقية وعمودية للمجتمع وما يشغله في الفترة المعينة من تطوره ابتداء من المعنى الظاهر للفيلم أو ما يقرأ لأول مشاهدة ، بعدها يقومون بعملية البحث عن العناصر الكاشفة (٢) العديدة في الفيلم نفسه ثم ضربها بعضها ببعض للوصول إلى المحتوى الخفي للفيلم (٤) ولكن مع العلم أنه مهما كانت دقة وعلمية المنهج النقدي فستبقى في قراءة الفيلم زوايا غامضة (٥) يصعب استجلاؤها بصفة محددة . لا يمكن إقامة هذه القراءة إلا بمعرفة التفاعل الذي بين ما هو خارج الفيلم : المجتمع والأيدولوجية (٣) والفيلم نفسه (١ وام) كما يبينه الشكل التالي المأخوذ من كتاب المؤرخ الفرنسي « مارك فيرو » وعنوانه « تحليل الفيلم تحليل للمجتمع » وذلك عن طريق دراسة وإافية ومقارنة لفيلمين مختلفين : الأول « تشاباييف » للأخوين السوفييتيين فاسيليف (١٩٣٤) والآخر فيلم « الوهم الكبير » للمخرج الفرنسي « جان رينوار » (١٩٣٧) .

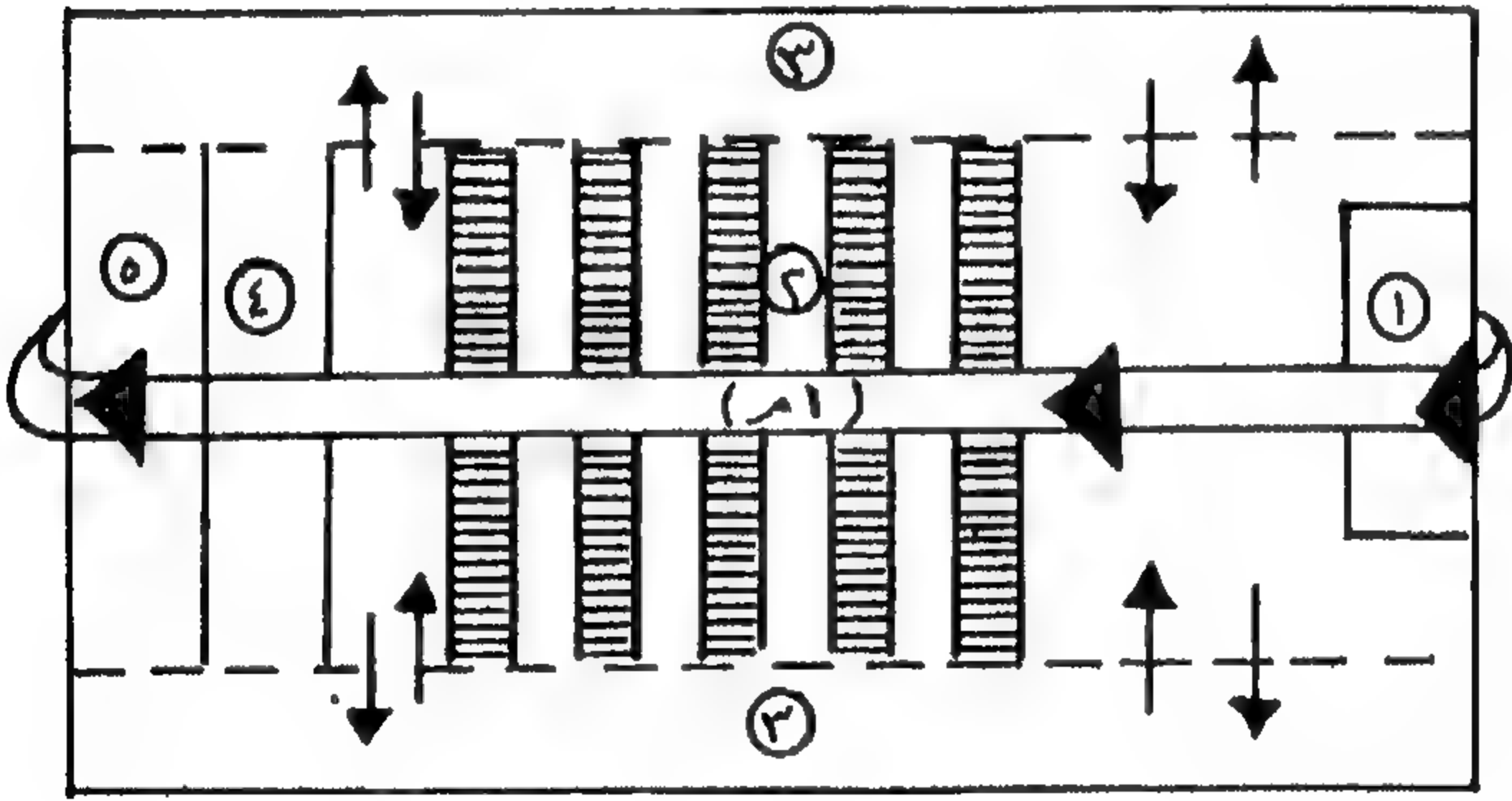
والنتائج التي توصل إليها هذا الصنف من النقد هي أن :

محتوى الفيلم ليس المحتوى المقروء عند العروض الأولى .

كل فيلم يحمل في داخله بنية دالة تشير إلى المعنى الخفي .

كل فيلم يحمل معنى مختلفاً واختلاف الفترات الاجتماعية للمجتمع نفسه .

قراءة وتحليل فيلم معين تكون قاصرة إن لم تأخذ في حسابها ما حذفته الرقابة السياسية والذاتية وما للمحذوف من أثر على معنى وبنية الفيلم . خلاصة هذا أن كل فيلم - « نسبي » المحتوى و « خصوصي » السرد السينمائي . وننتهي من هذا الباب بالرجوع إلى موقف هذا التيار النقدي من السينما . إنه يعتبر « أن الفيلم ، وثائق أوروبائي ، حبكة حقيقية أوخلق ، صورة من الواقع أو عكس ذلك ، فهو :



(١) المعنى الظاهر للفيلم

(م ١) الفيلم

(٢) البحث عن العناصر الكاسفة

(٣) خارج الفيلم : المجتمع + الأيديولوجية

(٤) المحتوى الخفي للفيلم

(٥) دائرة الغموض الدائم

تاريخ ونظرة تأريخية (. . .) إن أى فيلم يملك قيمة الوثيقة التاريخية ، يمكن الاعتماد عليها لاستقراء الظواهر والحالات الاجتماعية/التاريخية ومثالاً ، دراسة من هذا النوع لأفلام « حسن الإمام » أو « نيازى مصطفى » أو « نادر جلال » أو غيرهم تعلمنا أشياء عن المجتمع المصرى العربى مثل ما تكون الحال عبر دراسة آثار طه حسين الأدبية أو توفيق الحكيم المسرحية أو نجيب محفوظ الروائية .
وبهذا تكون السينما وأفلامها قد احتلت مركز المرأة العاكسة لتحركات المجتمع ومترلة الثقة لدى أهل الثقافة « المكتوبة » .

(ح) النقد العلمى (الفيلمولوجية) :

أساس هذا التيار انبثاقه وانشقاقه عن « علم الأعراض اللغوية » التى أسسها عالم اللغة السويسرى « سوسور » (١٨٥٧/١٩١٣) الذى يعتبر أن اللغة « نظام مجرد وحدث اجتماعى » والكلام « واقع معين وفردى » . ويأتى بعد ذلك دور « يمسلفز » وآخرين .
بدأ تطبيق نظرية علم اللغة على السينما منذ عشر سنوات على الأقل بنشر بحوث « كريستيلين ماتز وبتشنى وإكو وجارونى » . تعتمد نظرتهم للسينما على كونها « نصاً » يعتمد فى سياقه على نسق لغوى وإشارات فقهية ودلالات فنية ، ومع ذلك فهى « حدث » وبهذا تربطها علاقات كثيرة بعلم النفس وعلم الجماليات وعلم الجماهير وعلم اللغة بصفة خاصة .

زيادة على أن كل فيلم « قطعة » سينائية . ويجب فهم « قطعة » في معناها الموسيقي .

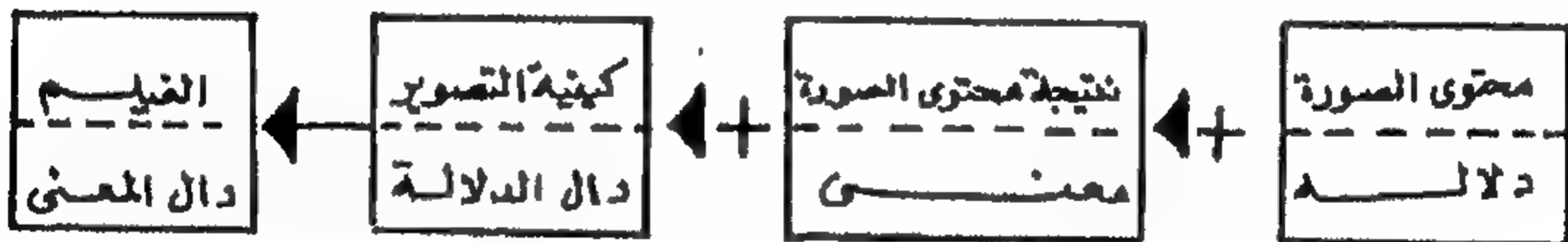
بهذا يقولون بوحداوية الفيلم ، بصفته اللغوية وأنماطه السردية ، لذلك نرى أن اهتمامهم الأول هو التفرقة بين السينما « لغة » والسينما « تعبيراً أو تصوّراً » .

فإن كان النقد الماركسي يرفض التقنية فإن الفيلمولوجية تعتمد عليها اعتماداً تاماً إذ تؤمن بأن مقدرة الفيلم على « السياق القصصي » مبنية على أنماط فكرية وذهنية مدعمة بقوالب لغوية أساسها « التركيب » (المنتج) و « أن المرور من صورة إلى صورتين يعنى المرور من الصورة إلى اللغة » وبذلك يفصلون الفيلم (ولو لفترة) عن العالم المحيط ويدرسونه كما أنه وُلد من لا شيء !

وإذا كانت السينما في نظر الماركسيين « حدث اجتماعي » وفي نظر النقاد التاريخيين « عامل تاريخي » فإن الفيلمولوجيين ينظرون إليها وهي « حدث لغوي » ويبينون ذلك على أهمية عملية « التركيب » وأثرها على السياق السردى من الصورة الدالة على محتواها إلى مجموعة الصور المتشابكة بصفة جدلية لتعطى آثاراً مختلفة الدلالات . وفي هذا يقولون : إن السينما لم توجد إلا يوم أن جابهت إشكاليات السرد القصصى واعتمدت على « نسق دال وذاتي وخصوصي » منذ ١٩١٠ (بداية النجومية) .

ولتبيين ما المفهوم من الحدث اللغوي ، نسوق ما قاله « كريستيان ماتر » في هذا الموضوع : « إن علم أعراض السينما ينقسم إلى علم أعراض المعاني وعلم أعراض الدلالات » ، مع الأول تقترب من السينما كفن ومع الآخر نحدد التعابير الجمالية وهي التي تدلنا على نوعية وطبيعة الفيلم . والفرق بين المعنى والدلالة فرق كبير ؛ إذ الأول يقوم على التفاعل بين الدلالات والآخر على التركيب المساحي للصورة الواحدة ، ولتبيان ذلك نسوق التركيبة التالية من فيلم بوليسي :

لنا « ميناء وطريق عاكس لنور المصابيح » يعطى ذلك الشعور بالخوف والريبة (المعنى) . الميناء مهجور ومظلم وملئ بالصناديق والمراقيل (دلالة) . أما « دال الدلالة » فهو التفاعل بين المعنى والدلالة : أي عملية التصوير (موقع الكاميرا ، حركتها ، حجم اللقطة وطبيعة إضاءتها) ، كل هذا يؤدي إلى « دال المعنى » .



نتيجة هذه العملية التقسيمية هي إظهار أن السينما « ميدان مستقل لغويًا ، ولغته ليست وسيلة لتقديم المادة ؛ وإنما هي اتصال شعوري مستقل عن علاقات إنتاجية المادة » (جيان فرنكو بشتيني) . وبتفاعل السينما مع الفنون الأخرى فإن كل فيلم لا يعطى معناه من محتوى صورته ؛

وإنما من كيفية إظهار هذا المحتوى . لذلك يعرفون أى فيلم بالمكونات التالية :

١ - صور لها على الأقل مستويات ثلاث (صور فوتوغرافية ومتحركة ومتعددة القراءات) .

٢ - رسوم تخطيطية مماثلة لما ستظهر على مساحة العرض (الشاشة) .

هذان العنصران يكفيان تكوين أى فيلم (السينما الصامتة) .

٣ - أصوات إنسانية (الحوار)

٤ - أصوات موسيقية (يمكن أى فيلم أن يوجد بدون موسيقى : التجربة الأولى لفيلم « نوة » للمخرج الجزائري عبد العزيز الطلبي) .

٥ - أصوات « طبيعية » .

وهدف هذا الصنف من النقد حتى لو أوهمنا بعدم كشف علاقة الفيلم بالمجتمع هو « كيفية فهم عملية فهم الجمهور للفيلم » . ولقد أعطى هذا النقد ثماراً طيبة ونتائج جليلة في دراساته لأفلام معينة أثرت في أفلام الشباب ، وأوجدت صيغة سينمائية جديدة تتمثل في أفلام « مرسال حنون » و « مايكل سنو » ، و « بونوا جاكو » وغيرهم التي يمكن مشاهدتها في مهرجاناتها الخاص بها (مهرجان « هيار » بفرنسا) وكما قالت مرة الكاتبة والمخرجة الفرنسية « مارجريت دوراس » : « إن لم تكن « السينما المختلفة » سينما اليوم فهي حتماً سينما الغد ؛ « لأنها لا تكتفى

بالبداهيات السينمائية والجمالية ؛ وإنما تذهب إلى ما وراءها للبحث عن صيغة سردية جديدة تخالف بنيات السينما القائمة اليوم . (كتاب المنظر الفرنسي « دومينيك نوجيز » : « السينما بصفة أخرى ») .

* * *

ونأمل أن يكون القارئ العربي قد وجد في هذا الكتيب لا « التعريف الحق للنقد السينمائي » ؛ وإنما تسبيته وأهدافه والأكثر أهمية ، كيفية الوصول إلى « الممارسة النقدية والتناول النقدي » .
تونس ، باريس . (١٩٧٨)

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٧٨٦
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٠٥٣-٠

١/٨٠/٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

مقدمة

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب السينما في أبعادها الفنية
المختلفة ، ويؤكد وجود الناقد السينمائي وأين
يعمل وما جمهوره الذي يوجه إليهم نقده . .
كما يتحدث عن تيارات النقد الحديث
وأسس هذه التيارات وما ينبغي أن يكون عليه
النقد السينمائي مستقبلا . .

130

6

1900

قرش جنيه
1900